



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Arbeit

Ein komischer Autor.

Eine Untersuchung der Komik in Fritz von Herzmanovsky-Orlandos Komödie

Prinz Hamlet der Osterhase oder »Selawie« oder Baby Wallenstein

mithilfe der Komiktheorie Henri Bergsons

Verfasser

Georg Holeschofsky

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Ein komischer Autor: Fritz von Herzmanovsky-Orlando.....	2
2.1 Eine kurze Biographie.....	2
2.2 Die frühe Rezeption: Ein Humorist?.....	5
2.3 Unter der Narrenkappe. Ein Exkurs zu Herzmanovsky-Orlandos komischer Wissenschaft.....	8
2.4 Forschung.....	12
2.4.1 Grundsätzliches zur Forschung.....	12
2.4.2 Komik in der Forschungsliteratur.....	14
3.4.2.1 Barthofer: Das Groteske bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando.....	15
3.4.2.2 Wallner: Das Schmutz- und Schmecktheater.....	22
2.4.3 Forschungsdefizit.....	27
3. Komiktheorie: Henri Bergson.....	28
3.1 Henri Bergson: Das Lachen.....	29
3.1.1 Ausgangshypothesen.....	32
3.1.2 Lachen in seiner sozialen Bedeutung.....	33
3.1.3 Komik der Formen und Bewegungen.....	33
3.1.4 Komik der Situationen und Handlungen.....	36
3.1.5 Komik der Sprache.....	39
3.1.6 Komik der Charaktere.....	41
3.1.7 Lachen – zwischen Entspannung und Strafe.....	44
3.2 Kritik an Bergsons Komiktheorie.....	46
3.3. Gegen einen essentialistischen Komikbegriff und für die Theorienvielfalt.....	49
4. Prinz Hamlet der Osterhase oder »Selawie« oder Baby Wallenstein.....	52
4.1 Allgemeines zum Stück.....	52
4.2 Komik im Stück.....	55
4.2.1 Komik der Formen und Bewegungen.....	55
4.2.2 Komik der Situationen und Handlungen.....	64
4.2.3 Komik der Sprache.....	84

4.2.4 Komik der Charaktere.....	100
4.2 Figurentypen.....	104
4.2.1 Männer.....	106
4.2.1.1 Zdenko Wallenstein.....	106
4.2.1.2 Töhötöm Üllö.....	107
4.2.1.3 Rudi Lallmayer.....	109
4.2.2 Frauen.....	110
4.2.2.1 Wetli Zweschbenflöckh.....	111
4.2.2.2 Thekla (Baby) Wallenstein.....	111
5. Fazit.....	117
5.1 Grenzen der Komiktheorie Bergsons.....	117
5.2 Fritz von Herzmanovsky-Orlandos spezifische Komik in Prinz Hamlet der Osterhase.....	118
6. Literaturverzeichnis.....	121
Anhang.....	129
Abstract.....	129
Lebenslauf.....	131

1. Einleitung

Obwohl Fritz von Herzmanovsky-Orlando nach seinem Tod für einige Jahrzehnte berühmt wurde, hat es sein Werk nicht geschafft, sich im Literaturkanon zu etablieren. Die größte Reichweite erzielte dabei noch seine Österreichische Trilogie, bestehend aus den Romanen: *Der Gaulschreck im Rosennetz*, *Rout am fliegenden Holländer* und *Das Maskenspiel der Genien*. Das dramatische Schaffen des Autors wurde hingegen kaum beachtet. Alleine die Komödie *Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstochter* gelangte zu einem gewissen Bekanntheitsgrad. Trotzdem glaube ich, dass die Dramen Herzmanovsky-Orlandos zahlreiche interessante Aspekte beinhalten, es nach wie vor fruchtbar ist, sich mit diesem Autor auseinanderzusetzen. Meine Arbeit ist daher einer weitgehend unbeachteten Komödie gewidmet, nämlich *Prinz Hamlet der Osterhase oder »Selawie« oder Baby Wallenstein* und soll die darin vorkommende Komik untersuchen.

Dass Herzmanovsky-Orlandos literarisches Werk zahlreiche komische Elemente enthält, wurde häufig festgestellt. Worin diese Komik besteht, wurde aber kaum thematisiert. Die vorliegende Arbeit kann als Experiment angesehen werden. Sie versucht die Komik in Fritz von Herzmanovsky-Orlandos Literatur ernst zu nehmen und zu beschreiben. Dazu ist es notwendig, der Analyse eine geeignete Komiktheorie zu Grunde zu legen. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Henri Bergsons Theorie über das Lachen soll garantieren, dass die komischen Verfahren im Text erfasst werden können.

Zu Beginn setze ich mich mit der Person Herzmanovsky-Orlando mit seiner Rezeption bzw. der Forschungsliteratur über ihn auseinander. Anschließend stelle ich Bergsons Komiktheorie dar. Mithilfe dieser soll danach Herzmanovsky-Orlandos Komödie analysiert werden. Abschließend wird ein Fazit zu den Grenzen der Komiktheorie Bergsons und zur spezifischen Komik Herzmanovsky-Orlandos gezogen.

2. Ein komischer Autor: Fritz von Herzmanovsky-Orlando

Es bedarf eines beträchtlichen Maßes an Vorsicht, Fritz von Herzmanovsky-Orlando als Autor komischer Texte lesen zu wollen. Schließlich handelt es sich hier um einen Künstler, von dem überliefert ist, dass er sich für rassistisches Gedankengut interessierte, der dem präfaschistischen Orden Neuer Templer angehörte, der pseudowissenschaftliche, irrationale Studien betrieb und bei dem der Verdacht naheliegt, seine literarischen Texte würden zur Verbreitung dieser Ideen und Theorien dienen. Herzmanovsky-Orlandos Werk muss ernst genommen werden. Diese Arbeit verfolgt keineswegs das Ziel, ihn als großen Humoristen darzustellen. Sie soll nicht die problematischen Seiten des Autors verklären. Trotzdem: Herzmanovsky-Orlandos Werk ist durchsetzt von komischen Elementen und es wäre ebenso naiv, diese zu leugnen oder für nichtig zu erklären, wie das Gesamtwerk rein aus der Perspektive der Komik zu betrachten.

Demnach geht es in diesem ersten Kapitel darum, sich langsam der Komik in Fritz von Herzmanovsky-Orlandos Werk anzunähern; zunächst mit einem kurzen Überblick über sein Leben, dann mit einer Darstellung der zeitgenössischen Rezeption seines künstlerischen Schaffens. Der letzte Teil ist der Forschung gewidmet, wobei ein Schwerpunkt auf Arbeiten liegt, die sich mit der Analyse des Komischen auseinandersetzen.

2.1 Eine kurze Biographie

Fritz von Herzmanovsky-Orlando, geboren am 30. April 1877 als Friedrich Josef Franz von Herzmanovsky, verbrachte Kindheit und Jugend in Wien. Seine Eltern, Louise von Herzmanovsky, geborene Edle von Orlando, und Dr. Emil Ritter von Herzmanovsky, wohnten im 6. Bezirk. 1893 zog die Familie in den 4. Bezirk, wo Fritz ab 1887 das Gymnasium der k.k. Theresianischen Akademie als „externer Schüler“ besuchte.¹ Nach bestandener Matura begann Fritz von Herzmanovsky ein Architekturstudium an der k.k. Technischen Hochschule in Wien. In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts ergaben

¹ Vgl. Zankl, Verena: Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877-1954). In: Fetz, Bernhard, Ma, Klaralinda/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen. Wien, Bozen: folio 2004. S. 23-45. Hier: S. 23.

sich einige für ihn wesentliche Begegnungen. Neben der Bekanntschaft mit dem Kulturhistoriker Anton Maximilian Pachinger, mit dem er nicht nur die Sammelleidenschaft teilte, sondern der auch Vorbild zahlreicher literarischer Figuren werden sollte, ist vor allem die Freundschaft mit Alfred Kubin, die in einem jahrzehntelangen Briefwechsel dokumentiert ist, von besonderer Bedeutung. Von Kubin ermuntert, besuchte Herzmanovsky 1904 eine Kunstschule in München, wo er vermutlich mit Karl Wolfskehl, Franz Blei und Gustav Meyrink in Kontakt kam.² Von München zurückgekehrt, begann Herzmanovsky 1904 in einem Architekturbüro zu arbeiten. 1905 eröffnete er ein eigenes Büro, das er 1912 aufgrund einer Nierenerkrankung aufgeben musste.

Um 1909 lernte Herzmanovsky – vermutlich über eine Zeitungsannonce³ – Maria Elisabeth Schulista, Carmen genannt, kennen. Die beiden verlobten sich kurz darauf und heirateten 1911. Beide teilten ein großes Interesse für mystische und esoterische Themen. Carmen scheint – zumindest zu Beginn – besser damit vertraut gewesen zu sein und Herzmanovsky zu intensiverer Beschäftigung angeregt zu haben.⁴ 1911 erkrankte Herzmanovsky an einer Nierenbeckenentzündung und kurze Zeit später an Tuberkulose.⁵ Begleitet von Carmen, begab er sich auf mehrere Kuren, eine davon führte die Eheleute nach Ägypten, eine andere nach Meran. Das Klima in Südtirol schien Herzmanovsky sehr gut zu bekommen. Gemeinsam mit Carmen ließ er sich in Meran nieder. Dabei hatte Fritz von Herzmanovsky Angst vor der Isolation, vor der Abgeschlossenheit von Freunden und von kulturellem Geschehen, vor der „geistigen Einöde in Meran“⁶.

In Südtirol machten Carmen und Fritz die Bekanntschaft mit Helga Kund, „die beider Schönheitsideal des androgynen Mädchentyps vollkommen zu entsprechen schien“⁷. Die Beziehung zwischen Carmen und Helga scheint besonders intensiv gewesen zu sein.⁸ Noch eine zweite junge Frau spielte eine bedeutende Rolle für das Ehepaar:

² Vgl. Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: *Sinfonietta Canzonetta Austriaca. Eine Dokumentation zu Leben und Werk. Sämtliche Werke. Band 10.* Herausgegeben von Susanna Goldberg und Max Reinisch. Salzburg, Wien: Residenz 1994. S. 106.

³ Vgl. Herzmanovsky-Orlando: *Sämtliche Werke. Band. 10.* S. 118.

⁴ Vgl. den Brief an Kubin und dessen Antwort, in der Kubin eine recht eigenwillige Literaturliste zur Mystik empfiehlt. Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: *Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952. Sämtliche Werke. Band 7.* Herausgegeben von Michael Klein. Salzburg, Wien: Residenz 1983. S. 42.

⁵ Vgl. Zankl: Fritz von Herzmanovsky-Orlando. S. 30.

⁶ Herzmanovsky-Orlando: *Sämtliche Werke. Band. 7.* S. 138.

⁷ Zankl: Fritz von Herzmanovsky-Orlando. S. 39.

⁸ Vgl. Zankl: Fritz von Herzmanovsky-Orlando. S. 36.

Roxana Roxanis, eine junge Spanierin, die von 1924 bis zu ihrem Selbstmord 1927 engen Kontakt mit Carmen und Fritz pflegte.

Dank der finanziellen Unabhängigkeit, die Herzmanovsky durch seine Eltern ermöglicht wurde, hatte das Ehepaar Zeit, seinen pseudowissenschaftlichen, esoterischen Studien nachzugehen. „Man hantierte mit magischen Zahlen und Zeichen, Horoskope wurden erstellt und Träume protokolliert, die in Zeichnungen, insbesondere aber im späteren literarischen Werk immer wieder auftauchen sollten.“⁹ Schon in Wien war Herzmanovsky Mitglied der Theosophischen Gesellschaft gewesen. 1924 trat Fritz von Herzmanovsky-Orlando – er hatte 1918 den Mädchennamen seiner Mutter angenommen – dem Orden des Neuen Tempels bei, der vom präfaschistischen Esoteriker Jörg Lanz von Liebenfels gegründet wurde. Mit Lanz von Liebenfels selbst führte Herzmanovsky über Jahre einen Briefwechsel.¹⁰ Trotzdem bleibt die Frage offen, in welchem Ausmaß Herzmanovsky-Orlando die ariosophischen Lehren, die rassistischen und antisemitischen Theorien Lanz von Liebenfels’ übernahm.

Nach eigenen Angaben war Herzmanovsky-Orlando seit 1932 Mitglied der NSDAP (Auslandsorganisation).¹¹ Trotzdem war er nach dem Staatsbesuch Adolf Hitlers in Rom 1939 und der damit einhergehenden Anerkennung des Brenners als Reichsgrenze gezwungen, entweder Italien zu verlassen oder ausschließlich die italienische Staatsbürgerschaft anzunehmen. Das Ehepaar übersiedelte 1940 nach Malcesine an den Gardasee, „wo sich die deutschen Behörden offensichtlich weniger um die Angelegenheiten kümmerten“¹². 1948 konnten sie nach Meran zurückkehren.

Am 27. Mai 1954 starb Fritz von Herzmanovsky-Orlando als wenig bekannter Autor. Im gleichen Jahr jedoch erschien der erste Band der Werkausgabe, herausgegeben von Friedrich Torberg, die Herzmanovsky zumindest für einige Jahrzehnte berühmt machen sollte.

Herzmanovsky-Orlando war eine Doppelbegabung. Neben seinen literarischen Werken hinterließ er zahlreiche Zeichnungen, deren Motive sich oftmals mit den dichterischen überschneiden. Der Großteil des künstlerischen Werks entstand in Meran. 1917 schrieb er seinen ersten Roman, *Der Gaulschreck im Rosennetz*, kurz darauf begann die Arbeit

⁹ Zankl: Fritz von Herzmanovsky-Orlando. S. 39.

¹⁰ Vgl. Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Ausgewählte Briefwechsel. 1885 bis 1954. Sämtliche Werke. Band 8. Herausgegeben von Maximilian Reinisch. Salzburg und Wien: Residenz 1989. S. 151-204.

¹¹ Vgl. Zankl: Fritz von Herzmanovsky-Orlando. S. 40f.

¹² Zankl: Fritz von Herzmanovsky-Orlando. S. 44.

an den beiden weiteren Romanen seiner Österreichischen Trilogie: *Rout am Fliegenden Holländer* und *Das Maskenspiel der Genien*. Auch die zeichnerische Produktion erreichte zu diesem Zeitpunkt ihren Höhepunkt. Zudem arbeitete Herzmanovsky-Orlando bis Anfang der 1940er Jahre an sechs Dramen, einigen Erzählungen, einem Hörspiel, Pantomimen, einigen Balletten und vielen „Textminiaturen, die das literarische Genre des Mikrodramas vorwegzunehmen scheinen“¹³. Von diesem umfangreichen Werk schaffte es der Autor trotz intensiver Bemühungen nicht, mehr als zwei Texte zu veröffentlichen. 1926 erschien die Erzählung *Der Kommandant von Kalymnos* als Privatdruck, 1928 *Der Gaulschreck im Rosennetz*. Auch das zeichnerische Werk fand nur wenig Aufmerksamkeit. Lediglich zwei Ausstellungen kamen zu Lebzeiten des Künstlers zustande: eine in Berlin 1927 und eine in Wien 1932.¹⁴

2.2 Die frühe Rezeption: Ein Humorist?

Unter Zeitgenossen war Herzmanovsky-Orlando vor allem als witziger, skurriler, grotesker Autor bekannt. Der wichtigsten Veröffentlichung zu Lebzeiten, *Der Gaulschreck im Rosennetz*, wurde ein Vorwort von O.A.H. Schmitz, einem Bekannten Herzmanovskys und Schwager Alfred Kubins, vorangestellt, das gerade den Humor als charakteristisch hervorhebt.

Versucht es Herzmanovsky auch nicht wie Meyrink oder Kubin, die Welträtsel zu lösen, so übertrifft er sie noch in der Mannigfaltigkeit seines Humors. Trotz vielen witzigen Schriftstellern fehlt es unserer Zeit durchaus an wahren Humoristen, die ohne verblüffende Pointen durch die Art ihres bloßen Sehens weniger auf den Verstand als auf das Gemüt wirken. Nun ist der Humor nicht so sehr jener hinlänglich bekannte sonnig-goldene, sondern es ist eher ein mondhaft-silbriger, sanft bewölkter Humor, in dessen Hülle wir die Substanz, das lebendige Fleisch jener immer wieder unter der Asche aufglühenden Donaustadt nicht nur fühlen, sondern sehen, hören, tasten, riechen und schmecken.¹⁵

Die meisten zeitgenössischen Rezensenten stimmten mit Schmitz' Vorwort überein und lasen den Roman als eine Manifestation österreichischen, vor allem wienerischen Humors. Es sei eine „höchst ergötzliche und skurril-groteske Geschichte“ (Hamburger

¹³ Fetz, Bernhard/Ma, Klaralinda/Schmidt-Dengler, Wendelin: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen. Wien, Bozen: folio 2004. S. 7-12. Hier: S. 9.

¹⁴ Vgl. Zankl: Fritz von Herzmanovsky-Orlando. S. 40.

¹⁵ Zitiert nach: Kirschl-Goldberg, Susanna: Entstehung und Rezeption. In: Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: *Der Gaulschreck im Rosennetz*. Eine Wiener Schnurre aus dem modernen Barock. (= Österreichische Trilogie 1). Sämtliche Werke. Band 1. Herausgegeben und kommentiert von Susanna Kirschl-Goldberg. Salzburg, Wien: Residenz 1983. S. 172-191. Hier: S. 175.

Fremdenblatt, 14.5.1928), der Autor wäre ein „epischer Nestroy“, jedoch „konzentrierter grotesk“ (Robert Neumann, Literaturblatt der Frankfurter Zeitung, 29.7.1928). In der „Kattowitzer Zeitung“ heißt es: „Der Titel des Buches mutet wohl grotesk an, aber das Buch selbst ist mehr als das. Der Dolch seiner Satire schmerzt nicht, sogar der Getroffene lacht mit anderen und doch ist er zu Tode getroffen, - denn was tötet schneller und sicherer als Spott!“ (Kattowitzer Zeitung, 24.11.1928). Und ein aufmerksamer Rezensent, Siegfried Bernfeld bemerkt bereits, dass Herzmanovsky-Orlando nicht zur Glorifizierung eines Österreich-Mythos taugt: „Ein Buch eines Altösterreichers, aber eines, der die Legende vom alten Oesterreich, in dem Milch und Honig floß und alles eitel Glück und Sonnenschein war, gründlich durchschaut hat.“ Der Roman sei eine „graziöse, feinpointierte, nirgends grobschlächtig ausschlagende Satire auf die innere Angefaultheit des Moral heuchelnden Spießers Altösterreichs“. (Salzburger Wacht, 12.6.1928)¹⁶

Neben der Komik in der literarischen Arbeit Herzmanovsky-Orlandos wurde auch schon früh der Humor in seinen Zeichnungen hervorgehoben. Margret Naval beschreibt in ihrem Artikel *Ein Maler der Träume. Fritz von Herzmanovsky 1927*, also bereits vor der Veröffentlichung des Debütromans, dem Tenor der Rezensenten entsprechend, die künstlerischen Werke:

Dieser Mann, der alles angreift und parodiert, wovor sich der brave Staatsbürger ehrfurchtsvoll beugt, dessen sarkastischer Ader nichts entgeht, was sich travestieren läßt, ist im gewöhnlichen Leben ein beinahe schüchterner, aber jedenfalls durchaus geschäftsuntüchtiger Mensch – also völlig »unmodern«. [...] Wohlmeinende Freunde versuchten bereits öfters verschiedene seiner Arbeiten in die Oeffentlichkeit zu bringen, aus dem philanthropischen Gefühl heraus, daß man eine seltene Begabung wie die seine der Menschheit nicht vorenthalten dürfe; daß das Vergnügen, das Lachen und der hohe künstlerische Genuß, die von seinen Arbeiten ausgehen, einem größeren Kreis zugänglich gemacht werden müßten. [...] Herzmanovskys Humor ist von eigener Art: skurril, bizarr, ja manchmal sogar macaber, läßt doch kein einziges Blatt aus seiner Hand im Beschauer einen peinlichen Eindruck zurück, da die Liebenswürdigkeit und die unwiderstehliche Komik der Darstellung das befreiende Lachen auslösen.¹⁷

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die zeitgenössischen Stimmen in Herzmanovsky einen Satiriker, der Österreich und seine Geschichte parodiert, einen Künstler mit groteskem, skurrilem, bizarrem Humor sehen. Die Komik wird als das bestimmende Merkmal seiner Kunst ausgemacht. Freunde und Rezensenten versuchen

¹⁶ Alle zitiert nach: Herzmanovsky-Orlando: Sämtliche Werke. Band 10. S. 226.

¹⁷ Zitiert nach: Herzmanovsky-Orlando: Sämtliche Werke. Band 10. S. 222f.

auf unterschiedliche Weise diese besondere Komik zu beschreiben und ihren Zweck zu ermitteln.

Aber nicht nur die frühen Kritiker und Freunde sehen in Herzmanovsky in erster Linie einen Satiriker und Autor grotesker und komischer Texte. Auch nach dem Tod des Autors bleibt diese Sichtweise Mainstream. Der für seine Ausgabe stark kritisierte Friedrich Torberg sorgte mit seinen Eingriffen in die Texte dafür, dass avantgardistische, aber auch esoterische oder erotische Momente dem Publikum unbekannt blieben.¹⁸ Herzmanovsky wurde in Torbergs Version zu einem satirischen, skurril-phantasievollen Dilettanten, der Literatur nur aus Liebhaberei betrieb und dessen Texte einen forschen Bearbeiter von Nöten hatten. Doch Torberg wies auch darauf hin, dass unter der komischen Oberfläche und dem plauderhaften Ton eine radikale Satire stecke:

Denn man lasse sich von den Clownerien, vom munteren Klingeln seiner Narrenkappe, von seinen grotesken Sprüngen nicht täuschen: der satirische Zugriff, den er damit camoufliert, ist alles eher als harmlos, und das skurrile Spiegelbild unsrer Wirklichkeit, das sich da aus den seltsamsten Reflexen und Verzerrungen zurechtformt, hat in seiner unentrinnbaren Folgerichtigkeit etwas höchst Unheimliches.¹⁹

Das ist nicht unbedingt neu. Schon Schmitz hatte in seinem Vorwort, wohl auch aus biographischen Gründen, Herzmanovsky-Orlando in die Nähe von Kubin und Gustav Meyrinck gestellt und damit in einen Kontext der unheimlichen und phantastischen Literatur. Doch Torberg gibt dem Gedanken eine andere Richtung: Es sei etwas in den Texten versteckt; die ausgelassene, harmlose Komik täusche den Rezipienten.

In eine ähnliche Kerbe schlägt Carmen von Herzmanovsky-Orlando. Im Nachwort zum *Maskenspiel der Genien* in der Fassung Torbergs schreibt sie über das Werk ihres bereits verstorbenen Mannes folgendes: „Ich bin sicher, daß man bei der Lektüre des »Maskenspiels der Genien« noch weniger übersehen wird, wie sehr die Maske der Narretei nur als Vorwand dient, um Wahrheiten aussprechen zu können.“²⁰

Ist die Komik also nur Fassade? Diese Frage mag für jemanden, der sich eingehend mit eben jener Komik befassen will, nicht unerheblich sein. Missversteht man nicht

¹⁸ Beispielhaft für die Kritik: Bronnen, Barbara: Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Original und Bearbeitung. Dissertation. Univ. München 1965.

¹⁹ Torberg, Friedrich: Vorwort. In: Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: *Maskenspiel der Genien*. Gesammelte Werke. Band II. Herausgegeben und bearbeitet von Friedrich Torberg. München: Langen Müller 1958. S. 7-16. Hier: S. 12f.

²⁰ Herzmanovsky-Orlando, Maria Carmen: Nachwort. In: Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: *Maskenspiel der Genien*. Gesammelte Werke. Band II. Herausgegeben und bearbeitet von Friedrich Torberg. München: Langen Müller. S. 268-272. Hier: S. 271.

womöglich die Texte, geht man nicht an den in ihnen ausgesprochenen „Wahrheiten“ blind vorbei, wenn man sich zu sehr auf die „Narreteien“ einlässt? Carmen von Herzmanovsky-Orlando meint mit den „Wahrheiten“ im *Maskenspiel der Genien* keine wissenschaftlichen Erkenntnisse oder subversiven politischen Kommentare, auch nicht den von Torberg angesprochenen „satirische[n] Zugriff“, sondern die esoterischen, mystischen und pseudowissenschaftlichen Theorien, mit denen sie und ihr Mann sich intensiv beschäftigt haben. Ein kurzer Blick auf diese Theorien soll das Bild Fritz von Herzmanovsky-Orlandos vervollständigen.

2.3 Unter der Narrenkappe. Ein Exkurs zu Herzmanovsky-Orlandos komischer Wissenschaft

Die Auffassungen über die Persönlichkeit Herzmanovsky-Orlandos und damit auch über sein künstlerisches Schaffen haben sich seit den 50er Jahren wesentlich verändert. Grund dafür ist nicht nur die Beschäftigung mit den Originaltexten, sondern auch die Aufarbeitung des Nachlasses, die Untersuchungen zahlreicher Aufzeichnungen, Studien und Briefe. Der Briefwechsel mit Lanz von Liebenfels, die Beschäftigung mit Rassentheorien, die Vorliebe für Irrationales aller Art müssen den heutigen Rezipienten misstrauisch stimmen.

Der Herausgeber des ausgewählten Briefwechsels, Max Reinisch, kann Carmen von Herzmanovsky-Orlandos Position, dass hinter der Komik eine verborgene Botschaft stecke, mit Belegen unterstützen:

Daß FHO nicht nur in seinen eigenen Werken, sondern auch im Privaten sehr humorvoll war, ist durch alle Zeugen, die ihn persönlich kennenlernten, belegt. [...]

Aus den Aufzeichnungen FHOs wissen wir aber auch, daß er selbst im Scherz tiefere Bedeutung sah und das Witzemachen fast als priesterliche Funktion betrachtete. So notierte er zu einer Wappendeutung bei Bernhard Körner (*Handbuch der Heraldik* I, S. 257): »Nar, der Sonnenpriester, der als >Hofnarr< unter der Maske des Spassmachers mit seinem Priesterabzeichen [Skizze Kreis] der Gold-Schelle, sich hinüberrettete = narrare = sprechen. moros (gr) der Narr als Mohr im Wappen.« Auch im *Initiationsweg eines Egos* (Eigeninterpretation zu Zeichnungen) schreibt FHO zu Blatt 35: »Komplexvision, deren symbolischer Charakter einen Warnungszeiger symbolisiert, dessen Ruf im Raum ertönt: ›Und wer weiter geht ist ein Narr!‹ (Bemerk: Narr ist ein Sonnenpriester!)« Mit dieser (Selbst-) Interpretation wird FHO zum bewußten Esoteriker, zum Kalandar, wie es in der Terminologie des Ariosophen Guido von List heißt, die auch FHO benützt.²¹

²¹ Reinisch, Max: Erläuterungen. In: Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Ausgewählte Briefwechsel. 1885 bis 1954. Sämtliche Werke. Band 8. Herausgegeben von Max Reinisch. Salzburg und Wien: Residenz 1989. S. 378-384. Hier S. 378.

Guido von List, auf den sich Herzmanovsky-Orlandos Studien und Denkweise wesentlich stützen, versteht unter dem Begriff Kala, „die von den eingeweihten Priestern zur Täuschung der Uneingeweihten und aller Feinde bewusst verwendete Zweideutigkeit der Sprache“²². In den Texten des Kalanders steckt eine Geheimbotschaft, die nicht für jeden zugänglich ist. Es bedarf der Methode der Silbenauflösung, um der Sprache das geheime Wissen abzugewinnen. Diese Methode ist keineswegs eine im wissenschaftlichen Sinn. Rationalität, Eindeutigkeit, Nachvollziehbarkeit sind für ihre Anhänger vernachlässigbare Kriterien. Zumindest Herzmanovsky-Orlandos Auslegungen zeichnen sich durch ihre Beliebigkeit aus. Eine Stelle aus dem Briefwechsel mit Mia Neuhauser, einer langjährigen Freundin des Autors, verdeutlicht die Vorgangsweise:

Jetzt hat sich etwas sonderbares ereignet. In der Nacht von Donn/ auf Freitag bekam Carmen eine Traummitteilung merkwürdigster Art – Lösung einer alten Zauberformel höchster Art die als Witz- oder Narrenwort verballhornt wurde (von der Kirche). Die Mitteilung erfolgte als magische Formel zum Eintritt in eine Versammlung der herrlichsten Feen; Carm. träumte, sie habe sich auf einer Skitour am Gletscher bei Falzeben (Fa el!) verirrt. Macht alle Stadien des Sterbens durch. Sah eine Höhle, die sie mit letzter Kraft erreichte. Eine Fee erschien: »Wen suchst du?« Carmen: »Dich!« Fee: Dann beweise, dass Du zu uns gehörst. Du bist Christin; beweise – mit einem Wort – ohne Nachzudenken – rasch – dass Du wahre Kristin bist! Carm. Antwort lautete: LARIFARI! Was sie automatisch, sich wundernd, sagte, da sie dieses Wort nie gebraucht.

Darauf die Fee: Du gehörst zu uns – es ist das: »Sesam – tu Dich auf«! Ein Felstor sprang auf u Carmen sah ein Fest von Feen in unbeschreiblicher Herrlichkeit. Kleider aus Strahlenglitzer. Im selben Moment erwacht sie durch ein Läuten. Wir suchten »Larifari« bei List – es fehlt. Man löst es in: La – ri – fa – ri – was wohl das ewige Leben bedeutet u zwar so: dass die durch das Göttl. Leben entstanden (von der Sonne – Ar – stammenden) ein neues Leben immer schaffen.²³

Der Traum bietet unverfälschten Erkenntniszugang, der Traumgehalt wird zum Ausgangsmaterial, das auf seine Aufschlüsselung wartet. Guido von Lists Methode spaltet das einzelne Wort auf, zerstört die Einheit des Wortes. Die eigentliche Bedeutung spielt keine Rolle. Es kann durch die Trennung und beliebige Interpretation der einzelnen Silben, beinahe jeder Sinn hineingelesen werden²⁴, jede Theorie findet sich wie durch Geisteshand belegt, ja selbst Widersprüche können nichts widerlegen,

²² Reinisch: Erläuterungen. S. 378.

²³ Herzmanovsky-Orlando: Sämtliche Werke. Band 8. S. 102f.

²⁴ Kosmas Ziegler spricht auch in Hinblick auf das literarische Werk davon, dass Herzmanovsky-Orlando „alles zum Sinnträger“ wird „und daß er diesen Sinn im anscheinend Sinnlosen, im Grotesken [...] mehr verbirgt als offenbart“. Vgl. Ziegler, Kosmas: Fritz von Herzmanovsky-Orlando. In: Wort in der Zeit 7 (4/1961). S. 1-16. Hier: S. 14.

sondern bestätigen geradezu die Theorie.²⁵ Das Beispiel aus dem Brief an Mia Neuhauser ist nicht nur ein passendes, weil unfreiwillig komisches, sondern es zeigt, wie aufgeladen die Sprache durch die Anwendung der Methode der Silbenauflösung wird – selbst im leeren Geschwätz findet der Kundige noch die höchsten Bedeutungen. Wörter oder Namen werden zu Spuren vergangenen Wissens. Nicht das wissenschaftliche, offiziell Tradierte, das von jedem nachvollziehbar ist, bietet Zugang zu den Wahrheiten dieser Welt. Im Abseitigen, im Ausgeschlossenen, im Erotischen, im Komischen, im Irrationalen und Subjektiven findet sich für Herzmanovsky-Orlando die eigentliche Wirklichkeit. In dieser Wirklichkeit ist Tirol ein „besonders begnadetes, von Aphrodite und Feen begünstigtes Land“²⁶, seine Frau eine wiedergeborene byzantinische Prinzessin²⁷, der Tanz „eine Kulthandlung mit okkult-mystischer Bedeutung“, die eine Art von „Strahlungsmagie“²⁸ in Gang setzt, um nur einige seiner abstrusen Theorien wiederzugeben. Diese Theorien wirken aber nicht nur unwissenschaftlich, an den Haaren herbeigezogen und absurd, sie scheinen vielfach komisch.

Davon gibt es jedoch Ausnahmen. Denn wo Aussagen ihre Harmlosigkeit verlieren und die Menschenverachtung der zugrunde liegenden Ideologie sichtbar wird, kann man sie nicht als geistreich oder lächerlich deuten, sondern muss sie ernst nehmen. Dazu muss vor allem auf das von Guido von List und Lanz von Liebenfels übernommen ariosophische Gedankengut verwiesen werden.²⁹ Ein Beispiel wie schnell der plauderhafte Ton Herzmanovsky-Orlandos in abscheulichen Ernst kippen kann, zeigt ein Brief an August Schelle von 1916. Dieser beginnt sehr harmlos, scherzhaft und verspielt: „Herrli und Pantherl sitzen im sonnigen Wurschtgrafenamt – ich im hohen Sorgenstuhl – Sie meistens am Tisch – wenn Sie nicht »Obscht« ainköcht oder sonst nützlich beschäftigt ischt.“ - bevor Herzmanovsky-Orlando zu entsetzlichen Aussagen über Kriegsgegner Österreichs ansetzt, die zwar einer gewissen zeittypischen Rhetorik folgen, aber trotzdem in ihrer Brutalität und Menschenverachtung schockieren:

Die Rumänen hätte man allerdings schon vor Monaten mit einer Mischung aus Bubonenpest- und Milzbrandbakterien unschädlich machen sollen – schließlich vertilgt man ja auch das viel höher stehende Ungeziefer wie Schaben, Wanzen, Ratten etc mit Bakterien – vom richtigen

²⁵ Vgl. Reinisch: Erläuterungen. S. 379.

²⁶ Reinisch: Erläuterungen. S. 379.

²⁷ Vgl. Reinisch: Erläuterungen. S. 382.

²⁸ Reinisch: Erläuterungen. S. 383.

²⁹ Vgl. den Brief an Helga Kund zitiert in: Reinisch: Erläuterungen. S. 380f.

Standpunkt aus ist diese törichte Ritterlichkeit eben nicht zu entschuldigen. Auch gegen England müsste man Krieg führen wie man ihn gegen Auswürflinge führen sollte.³⁰

Solch drastische Passagen mit ihrem unverhohlenen nationalistischen, rassistischen, menschenfeindlichen Inhalt tätigt Herzmanovsky-Orlando lediglich in Bezug auf den ersten Weltkrieg. Von 1919 bis 1945 bezieht der Autor zu aktuellen politischen Ereignissen im Briefwechsel kaum Stellung.³¹ Sie reichen jedoch allemal aus, das Image des gutmütigen, höflichen, harmlosen Künstlers zu zersetzen.

Doch was heißt das nun für die Bewertung der Komik im Werk Herzmanovsky-Orlandos? Sollen wir sie wirklich wie Texte eines Kalanders lesen? Nach einer Geheimbotschaft suchen? Und die Komik lediglich als Verpackung, als Maske betrachten? Ist die Komik nur Tarnkappe, um verschrobene, mythologische Ideen und Ideologien einer Gruppe von Eingeweihten weiterzugeben oder zu archivieren? Sicherlich, gewisse Passagen oder Werke, wie *Das Maskenspiel der Genien*, bieten eine solche Lesart an. Doch das Verhältnis von Komik und Ideologie, von „Narrenkappe“ und „Wahrheiten“, von Medium und Botschaft stellt sich bei näherer Betrachtung als überaus komplex und verwickelt dar. Es lässt sich oft nur schwer feststellen, wo die Komik aufhört und die Ideologie beginnt - nicht zuletzt, weil Herzmanovsky-Orlandos Theorien selbst die Komik als Ausgangspunkt nutzen und das Irrationale, Mehrdeutige nicht bloß zulassen, sondern bejahen.

Ist es zulässig, allein durch den Verweis auf die persönlichen Studien literarische Inhalte als ernstgemeint oder ironisch zu enttarnen? Das wäre zu einfach. So weiß man nicht, ob der Autor den ideologischen Gehalt nicht womöglich selbst im literarischen Werk parodiert oder zumindest ironisiert. Die literarische Arbeit und nicht zuletzt die Komik wäre so als Gegenpol lesbar. Dass zumindest die Bekanntschaft und der Briefwechsel mit Guido von List nicht bestimmend für die Analyse des Werks sein können, darauf weisen die Herausgeber des einzigen Sammelbandes über Herzmanovsky-Orlando hin:

Das im Werk verhältnismäßig marginal vorhandene ariosophische Gedankengut ist ironisch unterlegt, die Lektüre des Briefwechsels der beiden Herrn liefert nur dünne Indizien: Sie berieten einander ausführlich in Fragen der Kapitalanlagen, beklagten die Unbillen der Zeit und lieferten einander astrologische Berechnungen und Ergebnisse etymologischer Studien.³²

³⁰ Herzmanovsky-Orlando: Sämtliche Werke. Band 8. S. 108.

³¹ Vgl. Klammer, Angelika: Fritz von Herzmanovsky-Orlando und sein Verhältnis zur Geschichte. Hausarbeit. Univ. Wien 1984. S. 61.

³² Fetz/Ma/Schmidt-Dengler (Hg.): Einleitung. S. 11.

Trotzdem – und das möchte ich besonders betonen – bedarf es einer gewissen Vorsicht, ob man nicht einem irrationalen Eiferer auf den Leim geht, wenn man den Aspekt der Komik in den Mittelpunkt rückt. In dieser Arbeit soll nun versucht werden, die Perspektive umzukehren. Durch die Analyse der Komik sollen die Grenzen zwischen Ideologie und literarischer Gestaltung deutlicher werden. Nicht die pseudowissenschaftlichen Aufzeichnungen erklären uns die künstlerische Tätigkeit, sondern die Strukturen der Texte, das implizite Sprachverständnis und der Umgang mit literarischen Techniken und Verfahren geben uns Aufschluss über den Autor Herzmanovsky-Orlando.

2.4 Forschung

Dieses Kapitel bietet einen systematischen Überblick über die Forschungsliteratur, ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu stellen. Einzelne, die Komik besprechende Arbeiten behandle ich ausführlich, um aufzuzeigen, dass nach wie vor ein Forschungsdefizit besteht und um eine eigene Herangehensweise an die Primärliteratur zu bahnen.

2.4.1 Grundsätzliches zur Forschung

Maria Winkler unterteilt die Literatur zu Herzmanovsky-Orlando in eine alte Schule, eine Übergangsphase und eine neue Schule.³³

Die alte Schule stützt sich im Wesentlichen auf die Werkausgabe Torbergs, ihre Vertreter sind meist Bekannte Herzmanovsky-Orlandos, deren Hauptthesen darin bestehen, dass Herzmanovsky ein „genialer Amateur“ war, dessen Werk zwar geniale Momente enthalte, dem es aber insgesamt an Ordnung und Form fehle; deswegen sei die Überarbeitung der Texte durch Torberg legitim.³⁴ So verteidigen Otto F. Beer³⁵,

³³ Vgl. Winkler, Maria: „Das ist wie beim Theater, das ja geordnete Wirklichkeit ist!“. Fritz von Herzmanovsky-Orlandos erzählende Dramatik. Diplomarbeit. Univ. Wien. S. 8ff.

³⁴ Vgl. Winkler: Das ist wie beim Theater. S. 9.

³⁵ Vgl. Beer, Otto F.: Zur Polemik B. Grunert-Bronnens und F. Torbergs. In: Literatur und Kritik 1 (8/1966). S. 60-61.

Alexander Hartwich³⁶ oder Fritz Thorn³⁷ Torbergs Änderungen und bestätigen dessen Autorenbild.

Die Übergangsphase zeichnet sich durch die zunehmende Kritik an der Edition Torbergs aus. Herzmanovsky-Orlando wird nicht mehr ausschließlich als Dilettant gesehen, der sich seinen phantastischen, satirischen Einfällen hingibt, sondern es wird zunehmend auf die historischen Fakten verwiesen, die im Werk verarbeitet sind.³⁸ Kosmas Ziegler betont das Interesse des Autors an moderner Literatur, seine gute Theaterkenntnis und seinen Kunstverstand und attestiert ihm ein „zuverlässiges Beherrschen der Form und Wirkgesetze des Dichterischen“³⁹. Herbert Eisenreich wiederum weist auf die bewusste Verletzung der dramatischen Gesetze, das spezifische Geschichtsbild und die daraus resultierende „Verdichtung der Wirklichkeit“⁴⁰ hin.

Erste Auseinandersetzungen mit Herzmanovsky-Orlando im universitären Bereich stellen die Dissertationen von Alfred Barthofer und Josef Ties dar. Barthofers Arbeit *Das Groteske bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando*, die im nächsten Kapitel noch näher betrachtet wird, macht deutlich, wie sehr diese Übergangsphase noch dem von Torberg geprägten Autorenbild anhängt. Es beginnt damit jedoch eine erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Autor.

Die neue Schule setzte die Textkritik der Übergangsphase fort⁴¹, indem sie sich zur Gänze auf die originalen Manuskripte und Typoskripte stützte. Die daraus hervorgegangene historisch-kritische Edition des Gesamtwerkes⁴² machte die unverfälschten Texte einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. Die Vertreter der neuen Schule verweisen zudem auf das individuelle Formprinzip Herzmanovskys, auf die avantgardistischen Momente in seinen Texten. Die Arbeiten von Barbara Bronnen, Wendelin Schmidt-Dengler, Klaralinda Kircher (die später unter dem Namen Klaralinda

³⁶ Vgl. Hartwich, Alexander: Zur Polemik B. Grunert-Bronnens und F. Torbergs. In *Literatur und Kritik* 1 (8/1966). S. 62-63.

³⁷ Vgl. Thorn, Fritz: Zur Polemik B. Grunert-Bronnens und F. Torbergs. In *Literatur und Kritik* 1 (8/1966). S. 63.

³⁸ Vgl. Winkler: Das ist wie beim Theater. S. 12.

³⁹ Ziegler: Fritz von Herzmanovsky-Orlando. S. 8.

⁴⁰ Eisenreich, Herbert: Der letzte Amateur. In: Ders.: *Reaktionen. Essays zur Literatur.* Gütersloh: Mohn 1964. S. 151-165. Hier: S. 156.

⁴¹ Es entwickelte sich eine heftige Diskussion zwischen Grunert Bronnen und Torberg. Nachzulesen in: Grunert-Bronnen, Barbara: Herzmanovsky für Touristen. In: *Literatur und Kritik* 1 (5/1966). S. 1-9. Torberg, Friedrich: In Wahrheit ist es noch schlimmer. In: *Literatur und Kritik* 1 (5/1966). S. 10-16. Grunert-Bronnen, Barbara: Eine Antwort ist auch keine Antwort. Anmerkungen zu F. Torbergs polemischer Methodik. In *Literatur und Kritik* 1 (6/1966). S. 56.

⁴² Vgl. Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: *Sämtliche Werke in zehn Bänden. Texte. Briefe. Dokumente.* Herausgegeben im Auftrag des Forschungsinstituts »Brenner Archiv« unter der Leitung von Walter Methlagl und Wendelin Schmidt-Dengler. Salzburg, Wien: Residenz 1983-1994.

Ma bzw. Ma-Kircher veröffentlichte), Astrid Wallner, um nur einige zu nennen, sind dafür verantwortlich, dass sich das Autorenbild wesentlich gewandelt hat und wichtige Aspekte des Werks wissenschaftlich untersucht wurden.

In den letzten Jahren erschienen nur noch vereinzelt wissenschaftliche Arbeiten zu Herzmanovsky-Orlando, darunter der von Bernhard Fetz, Klaralinda Ma und Wendelin Schmidt-Dengler herausgegebene Sammelband *Phantastik auf Abwegen*. Dieser beinhaltet Artikel zu den wichtigsten Forschungsschwerpunkten – bezeichnenderweise jedoch keinen, der explizit die Komik behandelt. Auch Maria Winklers Diplomarbeit über die Theaterstücke Herzmanovsky-Orlandos sei aufgrund ihrer Bedeutung für meine Arbeit angeführt.

2.4.2 Komik in der Forschungsliteratur

Die Aussagen der frühen Rezeption zur Komik in Herzmanovsky-Orlandos Werk sind zumeist recht oberflächlich; es werden lediglich der satirische, humoristische und groteske Aspekt unterstrichen.

In der Übergangszeit beginnt eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Komik im Werk. Die Arbeiten von Ties und Barthofer, „zwei brauchbare, inhaltsreiche und sorgfältig gearbeitete Dissertationen“⁴³, versuchen die satirischen Züge hervorzuheben. „Dadurch könnte, so meint man, das grotesk-versponnene Oeuvre überhaupt erst seine Berechtigung erhalten.“⁴⁴

Die neue Forschung übt in Abgrenzung zur alten Schule Kritik am Bild des skurrilen, satirischen Autors. Wendelin Schmidt-Denglers Aufsatz *Groteske und Geordnete Wirklichkeit* stellt einen Wendepunkt in der Bewertung der Komik dar. Anhand der Prosa Herzmanovsky-Orlandos zeigt er auf, dass die Beziehung zwischen der Position des Autors und der geschilderten Wirklichkeit keineswegs auf eine bloße Satire reduzierbar ist. Vielmehr lässt sich „das, was als Karikatur oder Satire erscheint, als ein Produkt der Sehweise Herzmanovskys erklären“⁴⁵. Dieser Einwand gegen eine satirische Lesart wird durch die Aufarbeitung des Nachlasses unterstützt. Es kann

⁴³ Schmidt-Dengler, Wendelin: Groteske und geordnete Wirklichkeit. Anmerkungen zur Prosa Fritz von Herzmanovsky-Orlandos. In: Österreichische Geschichte und Literatur 14 (4/1970). S. 191-201. Hier: S. 191.

⁴⁴ Schmidt-Dengler: Groteske und geordnete Wirklichkeit. S. 192.

⁴⁵ Schmidt-Dengler: Groteske und geordnete Wirklichkeit. S. 193.

nachgewiesen werden, dass viele komisch verstandene Stellen auf historischen Fakten basieren oder mythologischen Subtext enthalten.

Trotz dieser Umwertung verweisen auch die Vertreter der neuen Schule auf die Bedeutung der Komik im Werk Herzmanovsky-Orlandos, ohne diese jedoch genauer zu analysieren. Klaralinda Ma-Kircher spricht vom „anarchische[n] Witz“⁴⁶, Schmidt-Dengler von „bizarre[r] Komik, die in ihrer Kombination mit dem Schrecken in unseren Tagen an Monthy Python erinnern mag“⁴⁷. Es ist Astrid Wallners Artikel *Das Schmutz- und Schmecktheater. Zur Komik bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando* zu danken, dass auch in der neuen Forschung das Thema Komik explizit zur Sprache kommt und erneut die spezifische Komik in Herzmanovsky-Orlandos literarischem Schaffen in den Blickpunkt gerät.

3.4.2.1 Barthofer: *Das Groteske bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando*

Die erste Arbeit, die sich ausdrücklich mit der Komik bzw. mit einem der Komik verwandten Feld befasst, ist Alfred Barthofers Dissertation *Das Groteske bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando*. Sie entstand 1965 und bezieht sich somit häufig auf die Textversion Torbergs. Barthofer setzte sich darüber hinaus mit dem Nachlass auseinander und konnte dadurch eine unabhängige, kritische Textkenntnis gewinnen.

Ich möchte ausgehend von Barthofers Text drei Überlegungen anstellen: 1. Die Unterscheidung von Komik und Groteske ist, wenn überhaupt möglich, sehr schwierig, und Barthofer stützt sich bei seiner Definition viel zu selbstsicher auf eine gegebene Wirklichkeit. 2. Barthofers Rhetorik ist an manchen Stellen problematisch, und das Bild, das er von Herzmanovsky-Orlando zeichnet, beruht teilweise auf Stereotypen und Wunschvorstellungen. 3. Barthofer stößt immer wieder auf eine Form der Komik, die ihm nicht wert erscheint, näher betrachtet zu werden und die er im Gegensatz zum Grotesk-Komischen oder Satirischen künstlerisch abwertet.

Barthofer fasst die Geschichte der ästhetischen Auseinandersetzungen mit dem Grotesken zusammen und versucht anschließend eine Definition zu geben. Dabei stützt

⁴⁶ Ma-Kircher, Klaralinda: Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877-1954): Kaiser Joseph und die Bahnwärterstochter. In: Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten. Hg. v. Bernhard Fetz und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 1998. (= Profile 1) S. 40-48. Hier: S. 41.

⁴⁷ Schmidt-Dengler, Wendelin: Vom Fragment im Fragment. Zur Poetik Fritz von Herzmanovsky-Orlandos. In: Fetz, Bernhard/Ma, Klaralinda/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen. Wien, Bozen: folio 2004. S. 46-60.: Hier: S. 59.

er sich in erster Linie auf Wolfgang Kayser's 1957 erschienene Abhandlung: *Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Kayser sei der erste gewesen, dem es gelungen sei, das Grundgefüge des Grotlesken „so übersichtlich und überzeugend freizulegen“⁴⁸.

Barthofer bemüht sich, das Grotleske als ästhetische Kategorie möglichst genau zu bestimmen, seine Strukturelemente zu beschreiben und sie von anderen Begriffen – wie dem Komischen, Hässlichen, Unheimlichen, Skurrilen, Satirischen, Phantastischen – abzugrenzen. Besonders vertrackt sei die Differenzierung des Grotlesken von der Komik, denn nach Barthofer liegt beiden eine Ungereimtheit zugrunde. Trotzdem gebe es Unterscheidungsmerkmale:

Während beim Komischen die Ungereimtheit durch ihre Harmlosigkeit Lachen hervorruft, eröffnet sie beim Grotlesken [...] einen Abgrund der Ratlosigkeit und Bestürzung, weil sie eben so beschaffen ist, daß der Mensch mit der in seinen Erfahrungsbereichen erstellten Wertordnung keine Erklärung und Lösung finden kann. Die grotleske Ungereimtheit läuft allen natürlichen und alltäglichen Erscheinungen, an denen sich der Mensch letztlich orientiert, so zuwider, daß ein entspannendes Lachen, wie es für das Komische charakteristisch ist, nicht eintritt. Freilich spielt auch hier die individuelle Beschaffenheit des Menschen eine wichtige Rolle, denn es wird stets Unentwegte geben, die dann noch lachen, wenn andere schon das Grauen oder die Bestürzung überfällt.⁴⁹

Die Reaktionen auf Ungereimtheiten können also unterschiedlich ausfallen. Sie können lachen oder Bestürzung verursachen, je nachdem, ob sie unsere Wirklichkeit, unser eigenes Weltverständnis angreifen oder sich darin integrieren lassen. Diese Begriffsunterscheidung ist keineswegs unproblematisch. Denn abgesehen von der Frage, ob sich die Struktur des Komischen wirklich adäquat als Ungereimtheit beschreiben lässt, bleibt diese Unterscheidung doch recht instabil. Die „natürlichen“ und „alltäglichen Erscheinungen“, die auf Erfahrung beruhende „Wertordnung“ können keineswegs als stabile, ahistorische Gegebenheiten betrachtet werden. Das scheint Barthofer, auch wenn er es nur einigen „Unentwegten“ zugesteht, durchaus bewusst zu sein.

Wie schwierig die Unterscheidung zwischen dem Komischen und dem Grotlesken in der Praxis ist, soll kurz ein Beispiel zeigen. Barthofer versucht anhand zweier Zitate aus dem Roman *Der Gaulschreck im Rosennetz* darzustellen, wie eng das Komische und das Grotleske zusammenhängen. Die Schamhaftigkeit der Annerl Zisch wird von ihrer

⁴⁸ Barthofer, Alfred: Das Grotleske bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Dissertation. Univ. Wien 1965. S. 16.

⁴⁹ Barthofer: Das Grotleske. S. 20f.

Mutter in „grotesk-komischer Übertreibung“⁵⁰ beschrieben: „Herentgegen mein Annerl! Wenn die sich die Strümpfe wechselt – sie hat wohl üppige Waderln - deckt sie den Canari zu, weil er a Manderl ist, so feinfühlig ist die Ihnen!“⁵¹ Kurz darauf stellt sich jedoch heraus, dass Annerl nicht jedem „Manderl“ gegenüber so schamhaft ist. Protagonist Eynhuf macht in der Wohnung eines Freundes eine unerwartete Entdeckung:

Mit unsagbar dummem Gesicht starrte Eynhuf auf das brodelnde Bett ... Da lag Annerl, splitternackt, lediglich mit betrefften Husarenstiefeln aus blauer Wichsleindwand bekleidet. Tiefes Schweigen herrschte im Zimmer. Nur das tremolierende Zwitschern eines fernen Canarienvogels verzierte mit anmuthigen Arabesken dieses Cabinetstück kleinbürgerlicher Entgleisung.⁵²

Auch diese wirklich komische Stelle habe nach Barthofer eine groteske Wirkung. „Obwohl es auch dem Komischen um die Entlarvung des Scheins geht, ist der innere Widerspruch, der sich hier ergibt, zu ausgeprägt, um ein unbeschwertes Lachen zuzulassen. Außerdem kann man auch das Harmlosigkeitsprinzip [...] nicht vorbehaltlos anwenden.“⁵³ Inwiefern Annerl Zischs Bettszene nicht harmlos wäre, bleibt Barthofers Geheimnis. Vielleicht irritiert ihn die nackte Frau, oder das Zwitschern des Kanarienvogels löst in ihm das „Unbehagen, das sich in unser Schmunzeln mischen wird“⁵⁴, aus. Dieses Beispiel macht offensichtlich, wie problematisch und subjektiv das Harmlosigkeitsprinzip ist, wenn der Verfasser nicht angibt oder zumindest zu beschreiben versucht, wie etwas für den Rezipienten harmlos bleibt oder wird.

Trotz dieser Schwierigkeiten versucht Barthofer das Groteske in Abgrenzung vom Komischen zu definieren. Dabei geht es weniger um die Frage, ob etwas als grotesk intendiert oder rezipiert wird, sondern um eine dem Grotesken innewohnende Grundstruktur. Diese sieht Barthofer in der Nachfolge Kaysers in einer „Sprengung der Norm [...], die durch das unvermutete und unerwartete Zusammentreffen wesensfremder, im allgemeinen nicht vereinigter Elemente zustande kommt“⁵⁵. Kayser bringt es folgendermaßen auf den Punkt: „Das Groteske ist eine Struktur. Wir könnten

⁵⁰ Barthofer: Das Groteske. S. 127.

⁵¹ Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Der Gaulschreck im Rosennetz. Eine Wiener Schnurre aus dem modernden Barock. (= Österreichische Trilogie 1). Sämtliche Werke. Band 1. Herausgegeben und kommentiert von Susanna Kirsch-Goldberg. Salzburg, Wien: Residenz 1983. S. 124.

⁵² Herzmanovsky-Orlando: Sämtliche Werke. Band 1. S. 132.

⁵³ Barthofer: Das Groteske. S. 128.

⁵⁴ Barthofer: Das Groteske. S. 128.

⁵⁵ Barthofer: Das Groteske. S. 17.

ihr Wesen mit einer Wendung bezeichnen, die sich oft genug aufgedrängt hat: das Groteske ist die entfremdete Welt.“⁵⁶ Durch die Kunstgeschichte lässt sich diese Grundstruktur als Wesen des Grotesken nachzeichnen und erfassen:

Schon in den Wandmalereien der Titusthermen, von denen das Groteske seinen Namen herleitet, sowie in den Renaissance-Ornamenten, die in Nachahmung dieser antiken Wandmalereien geschaffen wurden, zeigt sich das Verlassen des Lebensgesetzlichen und das Durchbrechen der natürlichen Ordnung als das bestimmende Wesensmerkmal. Diese wirklichkeitsfremden, nur in der Phantasie besonders veranlagter Künstler bestehenden Gebilde beziehen ihre Hauptwirkung vor allem von der Tatsache, daß gegensätzliche und wesensmäßig unvereinbare Elemente eng miteinander verbunden werden.⁵⁷

Was sind „wesensmäßig unvereinbare Elemente“? Welche Welt wird uns eigentlich entfremdet? Was sind die Normen, die vom Grotesken gebrochen werden? Schlagen wir bei Kayser nach, finden wir folgende Erläuterung: „Man könnte auch die Welt der Märchen, wenn man von außen auf sie schaut, als fremd und fremdartig bezeichnen. Aber sie ist keine entfremdete Welt. Dazu gehört, daß, was uns vertraut und heimisch war, sich plötzlich als fremd und unheimlich enthüllt. Es ist unsere Welt, die sich verwandelt hat.“⁵⁸ Sind damit die Fragen beantwortet? Kayser's Definition vom Grotesken fußt auf der Vorstellung einer intersubjektiv einheitlich erfahrenen Welt.

Dass das Verhältnis zwischen einer erlebten Wirklichkeit und der künstlerischen Gestaltung keineswegs so eindeutig und selbstverständlich ist, wird gerade an Herzmanovsky-Orlandos Werk offensichtlich. Barthofer stellt das selbst fest: „In diesem Zusammenhang ist auch bemerkenswert, daß sich der Dichter vor allem im Alltagsleben des alten Österreich nach solchen Grotesken umsah.“⁵⁹ Wenn also Herzmanovsky-Orlando viele seiner „grotesken“ Ideen gar nicht erfunden, sondern lediglich gefunden, gesammelt und wiedergegeben hat, dann stellt sich doch die Frage, ob er die Welt verkehrt oder ob er lediglich aufzeigt, dass die Wirklichkeit selbst nicht so eindeutig und selbstverständlich ist, wie es scheinen mag. Doch bleibt da nicht das Groteske, wenn man es wie Barthofer und Kayser definiert, auf der Strecke? Kann man dann noch von einem Ausbrechen aus der Norm sprechen, wenn man bloß die Inkohärenz, die Fragilität eines Weltbilds zum Vorschein bringt? Anders gefragt: Wer legt das Weltbild

⁵⁶ Kayser, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Nachdruck der Ausgabe von 1957. Mit einem Vorwort „Zur Intermedialität des Grotesken“ und mit einer aktuellen Auswahlbibliographie zum Grotesken, Monströsen und zu Karikatur von Günter Oesterle. Tübingen: Stauffenburg 2004. (Stauffenburg Bibliothek 1) S. 198.

⁵⁷ Barthofer: Das Groteske. S. 31.

⁵⁸ Kayser: Das Groteske. S. 198.

⁵⁹ Barthofer: Das Groteske. S. 28.

fest, das als Fixpunkt für die Bestimmung der Verfremdung dient? Inwiefern sind die Selbstverständlichkeit einer Wirklichkeit, ein unmittelbarer, sicherer Umgang mit dem eigenen Weltbild, das Vertrauen in die eigene Wahrnehmung und in das eigene Erkenntnisvermögen Grundvoraussetzungen für das Groteske? Wir sehen also, dass die Definition des Grotesken, vor allem seine Abgrenzung von der Komik, viele Fragen aufwirft.

Während die ästhetischen Überlegungen Barthofers durchaus hilfreich sind, vermitteln einerseits weite Teile seiner Dissertation ein äußerst undifferenziertes Bild von Herzmanovsky-Orlando, andererseits offenbart Barthofers Rhetorik gewisse ideologische Färbungen. Einige dieser Passagen sollen hier zitiert werden, auch weil sie Klischees, Stereotypen und die ideologische Position der älteren Forschung verdeutlichen. So beginnt Barthofer seinen kurzen biographischen Abschnitt über Herzmanovsky-Orlando mit einer pathetischen Rede:

Jeder Mensch ist vor allem Erbe, das heißt, er dankt sich selbst das, was ihn ausmacht, einem Zusammenhange, der im Blut, in der Abstammung gegeben ist. Heimat und elterliche Familie sind Grundlagen, sind das Erdreich, in dem seine Persönlichkeit wurzelt. Und dazu kommt aber noch etwas. Nicht nur das im Blute liegende Besitztum ist ausschlaggebend für einen Menschen, sondern auch die Luft, die er atmet, und die Umwelt, in die er hineinwächst.⁶⁰

Mag die Aussage, dass Gene und Erziehung eine wichtige Rolle in der Entwicklung des Menschen spielen, nicht weiter schockieren, verrät die Rhetorik Barthofers, milde ausgedrückt, einen problematischen, rückwärtsgewandten Ansatz.

Auch inhaltlich erweist es sich als unbedacht, wenn Barthofer das für Herzmanovsky-Orlando gängige Bild des Dilettanten unkritisch übernimmt und sogar mehrfach betont. „Er war ein Dilettant im wahrsten Sinne des Wortes, der sich der Kunst hauptsächlich aus Liebhaberei widmete.“⁶¹ Oder: „Die Tatsache, daß man in fast allen Werken den Liebhaber und Dilettanten spürt, dem zwar eine subtile, tiefsinnige Analyse der Zeit gelingt, sowie die allzugroße Beschränkung der Satire auf spezifisch österreichische Verhältnisse, verweigern dem Schaffen Herzmanovsky-Orlandos echte dichterische Größe.“⁶²

⁶⁰ Barthofer: Das Groteske. S. 38.

⁶¹ Barthofer: Das Groteske. S. 50.

⁶² Barthofer: Das Groteske. S. 73.

In der Darstellung der Weltanschauung des Dichters gehen letztendlich fragwürdige Rhetorik und stereotypes Autorenbild eine unheilvolle Kombination ein:

Er stand abseits und blickte von einem sicheren Ufer in den stürmisch bewegten Strom der Zeit, der ihn seiner geistigen Heimat beraubt hatte, stets bemüht, nicht von ihm erfaßt zu werden [...] Mit dem scharfen Blick eines Wissenden erkannte Fritz von Herzmanovsky-Orlando das aufkeimende Unheil, das sich zum Verderben der Menschheit entwickelte. Er hat in dieser Hinsicht auch eine eindeutige Haltung eingenommen.⁶³

Barthofer sei zugestanden, dass er es mit einer äußerst schwierigen Quellenlage zu tun hatte und die Weltanschauung Herzmanovsky-Orlandos nur unzureichend belegt war, trotzdem muss aus heutiger Sicht ein verheerendes Urteil gefällt werden: Weder verbannte der „Strom der Zeit“ den Autor aus seiner Heimat, es war vielmehr seine chronische Erkrankung, noch kann man von einer „eindeutigen Haltung“ zum Nationalsozialismus oder dem 2. Weltkrieg sprechen. Ein letztes Beispiel, wie die Weltanschauung Barthofers das Autorenbild nach Belieben ausgestaltet:

Fritz von Herzmanovsky-Orlando gehört daher zu jenen Dichtern des zwanzigsten Jahrhunderts, die als Verfechter geistiger Werte und als Sucher einer höheren Welt durch das immer kompakter und grauer, immer gottleerer und selbsterfüllter werdende Chaos der Neuzeit schritten und ihre ablehnende Haltung vor allem in ihren dichterischen Schöpfungen deutlich durchscheinen ließen.⁶⁴

Barthofer durchforstet in seiner Arbeit das gesamte künstlerische Werk Herzmanovsky-Orlandos nach grotesken und satirischen Elementen. Ich gehe nicht näher auf die einzelnen Analysen ein, möchte jedoch auf einen toten Winkel in seiner Betrachtungsweise hinweisen. Barthofer stößt immer wieder auf Bereiche, die er als „niedrig-komisch“ oder „derb-komisch“ bezeichnet, ohne genauer zu bestimmen, was er damit genau meint. So heißt es zu den graphischen Arbeiten des Künstlers: „Trotz der zahlreichen derb-komischen Elemente, die das zeichnerische Schaffen Herzmanovsky-Orlandos enthält (sie finden sich auch in den Dichtungen!), beleidigt er selten das Auge und die Grenzen des guten Geschmacks.“⁶⁵ Oder zum erzählerischen Werk: „Außerdem zeigt sich in diesen Erzählungen eine starke Affinität zum Niedrig-Komischen.“⁶⁶ Offensichtlich versucht Barthofer das Groteske, dem nicht nur seine Aufmerksamkeit, sondern auch seine Sympathie gilt, von ästhetischen Effekten abzugrenzen, die dem

⁶³ Barthofer: Das Groteske. S. 51.

⁶⁴ Barthofer: Das Groteske. S. 76.

⁶⁵ Barthofer: Das Groteske. S. 99.

⁶⁶ Barthofer: Das Groteske. S. 116.

„guten Geschmack“ zuwiderlaufen, die, kurz gesagt, von einem gewissen Kunstverständnis abgewertet werden. Überlieferte Gedichte beschreibt Barthofer folgendermaßen:

Es sind lyrische Versuche, die des Dichters Freude am zweckentbundenen Phantasiespiel spiegeln und dem Ulk sowie der sinnlosen Blödelei oft sehr nahekommen. Aber selbst in diesen Beispielen läßt sich (so wie in der Gesellschaftskomödie „Selawie oder Hamlet der Osterhase“) der Zug zum Parodistischen oft sehr deutlich ablesen. Auf jeden Fall erreicht Fritz von Herzmanovsky-Orlando Effekte des Komischen. Zu echten Grotesken kommt es trotz der zahlreichen Absurditäten fast nie.⁶⁷

Es scheint, als gründe sich das zuvor schon kritisierte Bild des Dilettanten gerade in jener Form der Komik, die von Rezensenten und dem Großteil der Forschung als minderwertig angesehen wird. Barthofer spricht von „Geschmacklosigkeiten“, bei denen es sich „um keine versehentliche Entgleisung handelt“⁶⁸. Paradoxerweise sieht er im bewussten Einsatz von diesen „Geschmacklosigkeiten“ wiederum „das zweckentbundene, nicht auf echte dichterische Gestaltung gerichtete Phantasiespiel Herzmanovsky-Orlandos“⁶⁹. Oder nochmals in gebündelter Form:

Es sei an dieser Stelle darauf verwiesen, daß Fritz von Herzmanovsky-Orlando eine große Vorliebe für das Niedrig-Komische hatte. Sehr oft bewegt sich dieses jedoch zu sehr in den Niederungen der unbeschwerten Blödelei und des primitiven Klamauks. Auch in dieser Hinsicht unterließ es Fritz von Herzmanovsky-Orlando, seiner verspielten Ausdrucksfreudigkeit die Zügel anzulegen und einem ernsten dichterischen Gestaltungswillen zu unterwerfen.⁷⁰

Was unterscheidet den bewussten Verstoß gegen den Geschmack von dichterischer Gestaltung? Besteht nicht gerade in den „Geschmacklosigkeiten“ ein interessanter Aspekt in Herzmanovsky-Orlandos literarischem Schaffen? Und woran soll man überhaupt diese Verstöße festmachen? Handelt es sich dabei um bestimmte Techniken, um literarische Verfahren? Oder sind es rein inhaltliche Tabubrüche, wie sexuelle Anspielungen oder überhaupt die Thematisierung des Körperlichen? Eine Arbeit, die gerade versucht zu zeigen, wie wichtig diese inhaltlichen Felder, diese „Geschmacklosigkeiten“ für Herzmanovsky-Orlandos Komik und sein gesamtes literarisches Werk sind, soll im folgenden Kapitel behandelt werden.

⁶⁷ Barthofer: Das Groteske. S. 112f.

⁶⁸ Barthofer: Das Groteske. S. 169.

⁶⁹ Barthofer: Das Groteske. S. 169.

⁷⁰ Barthofer: Das Groteske. S. 177.

3.4.2.2 Wallner: *Das Schmutz- und Schmecktheater*

Astrid Wallners 1996 im Kontext einer Analyse der Komik in der österreichischen Literatur verfasster Artikel stellt den Versuch dar, der Komik auch in der neueren Forschungstradition Raum zu geben.

Sie hebt darin hervor, dass für das Werk des Autors die Komik von grundsätzlicher Bedeutung sei. Umso verwunderlicher ist für Wallner das Fehlen einer eigenen Studie zu diesem Thema.⁷¹ Dabei macht auch sie die Schwierigkeit eines solchen Unterfangens in der hinter der Komik lauernden Ideologie aus. „Gräbt man [...] tiefer, hört der Witz auf: Dort findet man den mystifizierenden, den ideologisch schwer erträglichen und zuweilen peinlichen Herzmanovsky.“⁷² Trotz dieser „ideologischen Entgleisungen“⁷³ untersucht Wallner die von anderen Vertretern der neuen Schule immer vorausgesetzte Komik näher.

Zwei Punkte ihrer Arbeit möchte ich im Folgenden näher beleuchten: 1. Wallner bearbeitet zwei für Herzmanovsky-Orlandos Komik typische Themenfelder – nämlich Schmutz und Nahrung. Ihr methodischer Ansatz scheint mir aber durchaus kritikwürdig zu sein. Sie gibt nicht klar zu erkennen, woran sie festmacht, was komisch ist und was nicht. Zwar belegt sie, dass Begriffe aus den Bereichen des Drecks und der Nahrungsmittel immer wieder für komische Effekte eingesetzt werden. Jedoch zeigt sie indirekt auch, dass daraus nicht zwangsläufig Komik entsteht. Der methodische Mangel bewirkt, dass auch Wallner gewisse Formen der Komik, sowie die Komik insgesamt, abwertet. 2. Wallner erwähnt und beschreibt einige charakteristische Merkmale von Herzmanovsky-Orlandos Literatur: die marionettenhafte Gestaltung der Figuren, die Ernsthaftigkeit der Figuren - sie selbst lachen beinahe nie - die ausgefallenen und komischen Figurennamen und ein Zuviel an Komik, eine Überforderung des Rezipienten durch den Overload an komischen Verfahren. Wallner gibt mit der Beschreibung dieser Merkmale wichtige Anstöße für eine Analyse der Komik.

Von den zwei Themenfeldern, die Wallner untersucht, meint sie, es seien „jene ästhetischen Mittel, die ganz wesentlich zur Skurrilität und zur Komik der Texte

⁷¹ Vgl. Wallner, Astrid: *Das Schmutz- und Schmecktheater*. Zur Komik bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando. In: Schmidt-Dengler, Wendelin/Sonnleitner, Johann/Zeyringer, Klaus (Hg.): *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt 1996. (Philologische Studien und Quellen 142) S. 219-234. Hier: S. 220.

⁷² Wallner: *Schmutz- und Schmecktheater*. S. 220.

⁷³ Wallner: *Schmutz- und Schmecktheater*. S. 221.

Herzmanovskys beitragen⁷⁴: Nahrung und Schmutz. Deshalb müssten „andere Elemente und Stilmittel vernachlässigt werden, wie etwa Parodie und Satire, das Oxymoron oder die charakterisierende Sprechweise der Figuren“.⁷⁵

Ob in den Romanen, in den Erzählungen oder den Dramen, immer wieder seien Abfälle, Fäkalien, Nachttöpfe und Schmutz Träger komischer Effekte. Eine spezielle Personengruppe wird bei Herzmanovsky-Orlando besonders in den Schmutz gezogen und der Lächerlichkeit preisgegeben, nämlich die Wissenschaftler. „Es gibt wahrscheinlich keinen einzigen Wissenschaftler in Herzmanovskys Werk, der sauber ist und etwas Sinnvolles erforscht.“⁷⁶ Mit einigem Recht sieht Wallner darin den Antirationalismus des Autors bestätigt. Jedoch erklärt diese Abneigung gegenüber der modernen Wissenschaft keineswegs den komischen Effekt. Warum ist es komisch, wenn ein Wissenschaftler in den Dreck gezogen wird, wenn seine Arbeit sinnlos, wenn seine Äußerungen unverständlich erscheinen? Wallner geht auf diese Fragen in keiner Weise ein.

Ein weiteres, typisch österreichisches Motiv der Komik ist nach Wallner das Essen. „Nichts geht ohne die Wurst.“⁷⁷ Herzmanovsky-Orlandos Werk ist gespickt mit Metaphern, die aus dem Nahrungsmittelbereich kommen, vor allem die Figuren erfahren immer wieder schmackhafte Metamorphosen: „Stärker als in der Umgangssprache üblich, verwendet Herzmanovsky Nahrungs- und Küchenmetaphern, um körperliche Eigenschaften seiner Figuren zu charakterisieren – diese Technik wirkt zuweilen wie die literarische Fortführung der bekannten Allegorien von Arcimboldo.“⁷⁸ Wallner spricht von der „Abwertung der Figur“, von der „Zweckentfremdung der Dinge“; zweifellos sind dies Techniken, die zu komischen Effekt führen können, jedoch müssen sie das nicht. Aber Wallner wird noch ein wenig genauer: „Die Harmlosigkeit des gastronomischen Motivs, das den komischen Effekt meist garantiert, entpuppt sich bei seiner Anwendung auf den Menschen als zynisches Mittel seiner Verfremdung, ja Verdinglichung.“⁷⁹ Harmlosigkeit ist eine Grundbedingung der Komik. Nahrungsmittel wirken in der Regel nicht gefährlich, bedrohend oder Angst erregend. Trotzdem garantiert ihre Anwendung nicht immer Harmlosigkeit und Heiterkeit. Nahrung kann auch Ekel erregen, sie kann symbolisch eingesetzt werden oder ganz andere Funktionen

⁷⁴ Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 224.

⁷⁵ Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 225.

⁷⁶ Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 227.

⁷⁷ Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 227.

⁷⁸ Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 228.

⁷⁹ Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 228.

übernehmen. Verliert das „gastronomische Motiv“, wie Wallner meint, dann seine Harmlosigkeit, wenn es auf den Menschen angewendet wird? Auch Arcimboldo wendet es in gewisser Weise auf den Menschen an, ohne es dadurch zu einem „zynischen Mittel“ zu machen.

Wallner stellt selbst fest, dass die Figurenzeichnung Herzmanovsky-Orlandos nicht dem realistischen Erzählen entspricht und wesentlichen Anteil an der komischen Wirkung seiner Texte hat: „Durch die Vereinfachung und Reduzierung der Figuren auf einzelne Eigenschaften oder Äußerlichkeiten erscheint der Mensch als Comic-Figur, als Marionette oder als Karikatur.“⁸⁰ Herzmanovsky-Orlandos Figuren handeln in den allermeisten Fällen nicht psychologisch motiviert, nicht aus eigenem Antrieb, sondern folgen Automatismen. Es werden uns keine Individuen geschildert, sondern lediglich Typen – sämtliche Figuren im Werk Herzmanovsky-Orlandos sind Variationen einiger weniger Grundtypen.

Die Automatisierung geht so weit, dass Figuren mit mechanischen Teilen versehen werden: „Manchmal begegnen uns richtige Kunstmenschen, die mit Maschinen und Ersatzteilen ausgestattet sind.“⁸¹ Doch nicht nur mit Künstlichem kreuzen sich die Figuren: „Mit besonderer Vorliebe setzt Herzmanovsky Tiermetaphern ein, um die Männerwelt zu karikieren.“⁸² Figuren nehmen immer wieder tierische Gestalt an, sie werden theriomorph - man denke an Eynhufs Schmetterlingsflug über die Mariahilferstraße im *Gaulschreck im Rosennetz* - und erzeugen dadurch komische Effekte.

Doch kehren wir wieder zum Einsatz der Nahrungsmittel zurück. Wallner stellt fest, dass das Essen oftmals in Zusammenhang mit der Apokalypse bzw. mit einem Wechsel von realer und surrealer Ebene auftritt. Sie zeigt anhand eines Beispiels aus dem Roman *Scoglio Pomo oder Rout am fliegenden Holländer*, wie Herzmanovsky-Orlando das Feld der Kulinarik narrativ nutzt. „Der Umschwung von der realistischen Ebene der Erzählung zur surrealen Optik wird im Wesentlichen durch den kulinarischen Blick Herzmanovskys erzeugt. Entscheidend ist, daß der Autor den Blick zum Schluß auch

⁸⁰ Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 232.

⁸¹ Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 232.

⁸² Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 232.

noch mythologisiert.“⁸³ Eine Kellnerin gleicht in der untergehenden Abendsonne „halbzergangenen Marillengefrorenem“⁸⁴ und erinnert damit an den Daphnemythos.⁸⁵ Es verwundert kaum, dass Wallner als Expertin der Mythologie in Herzmanovsky-Orlandos Werk⁸⁶ dem kulinarischen Motiv auch auf diesem Gebiet eine besondere Rolle zuspricht. Doch was hat das eigentlich mit Komik zu tun? Beweist die Szene aus dem *Rout* nicht gerade, dass die Verwendung von Begriffen aus dem Bereich der Nahrungsmittel nicht immer eine komische Funktion hat? Wallner weist auf einen wichtigen Punkt hin - mehrere narrative Ebenen überlappen einander, eine Szene eröffnet mehrere Deutungsmöglichkeiten, kippt vom Realismus in den Surrealismus, es besteht das „synchrone Nebeneinander von realen, surrealen und mythologischen Momenten“⁸⁷. Ohne zu sehr vorgreifen zu wollen, sei die Vermutung geäußert, dass sich diese Überlappungen, diese Interferenzen selbst als ein komisches Verfahren lesen lassen könnten – dass wir also nicht mehr bloß am Inhalt, an der Verwendung kulinarischer Begriffe, sondern in einem narrativen Verfahren, das für Herzmanovsky-Orlando typisch ist, die Komik festmachen können.

Wallner weist in ihrem Artikel auf einige weitere für Herzmanovsky-Orlando typische Aspekte hin, die in einer Arbeit zu seiner Komik beachtet werden sollten. So sind die Namen der Figuren „für sein literarisches Schaffen immer wieder der erste Ausgangspunkt“⁸⁸ und Quelle zahlreicher komischer Momente. Dabei stammen sie häufig von historischen Persönlichkeiten oder Bekannten des Autors.

Ein anderer Punkt der speziellen Komik Herzmanovsky-Orlandos ist die Übertreibung des Komischen. Der Autor belässt es nicht bei einer ausgesuchten Pointe, sondern verbindet eine Fülle komischer Effekte; es besteht die Gefahr des Zuviels an Komik, der komischen Überladung.

Der Leerlauf, der den Pointen Herzmanovskys wie ein Schatten folgt und deren Wirkungen er wieder zunichte zu machen droht, hat angesichts der enormen Menge von derartigen genialen

⁸³ Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 230.

⁸⁴ Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: *Rout am Fliegenden Holländer*. (= Österreichische Trilogie 2). Sämtliche Werke. Band 2. Herausgegeben und kommentiert von Susanna Kirsch-Goldberg. Salzburg, Wien: Residenz 1984. S. 20.

⁸⁵ Vgl. Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 231.

⁸⁶ Wallner verfasste ihre Dissertation zu diesem Thema: Wallner, Astrid: *Allotria in Artibus. Antike Mythologie bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando*. Dissertation. Univ. Wien 1990.

⁸⁷ Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 232.

⁸⁸ Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 233.

Zuspitzungen jedoch auch wieder Sinn. Daß die Leerläufe dabei selten erholsam sind, ist eine Tatsache, über die selbst die gelungenste Pointe nicht hinwegtäuschen kann.⁸⁹

Die Wortspielerei ermüdet den Leser und die Leserin, überfordert deren Aufmerksamkeit.

Weiters stellt Wallner fest, dass die Figuren in den Dramen, Romanen oder Erzählungen selbst selten lachen: „Obwohl Herzmanovsky für das Lesepublikum unendlich viel Stoff zum Lachen produziert hat, wird in seinem Werk recht selten gelacht.“⁹⁰ Das Publikum lacht nicht mit den Figuren, sondern über sie, es herrscht in den seltensten Fällen eine gesellige, lustige Grundstimmung in den Texten, die Beteiligten werden ihrer eigenen Lächerlichkeit nicht gewahr. Wallner bezeichnet die Komik Herzmanovsky-Orlandos deswegen auch als aggressiv:

Herzmanovskys Komik ist boshaft und aggressiv, wenn er ausgerechnet in psychischen Ausnahmesituationen, in denen das Individuum sich selbst gegenüber am wenigsten Distanz aufbringen kann, die witzigsten Pointen sieht und findet. Die Übertreibung und Bloßlegung einzelner Strukturen steht jedoch immer in einem Wechselspiel mit der Situation, mit antiker Mythologie, mit Verbildlichung und Abstraktionen, die in der Summe ihre Wirkung entfalten und nicht auf bloße Komik reduziert werden sollten.⁹¹

Diese Stelle in Wallners Artikel irritiert. Denn hatte sie nicht zuvor festgestellt, dass es sich bei den Figuren im Werk Herzmanovsky-Orlandos um Stereotype, Klischees, auf eine Eigenschaft reduzierte Marionetten handelt? Nun spricht sie aber vom „Individuum“, von „psychischen Ausnahmesituationen“; es wird zu klären sein, wie weit diese Begriffe für das einzelne Werk Herzmanovsky-Orlandos überhaupt noch Sinn haben.

Hermanovsky-Orlandos literarische Verfahren sind kompliziert, seine Komik kann nicht isoliert betrachtet werden. Doch das ist ein Problem, das nicht nur auf die Komik zutrifft – es ist ein Charaktermerkmal von Kunstwerken, dass sie nicht auf einen bestimmten Aspekt reduzierbar sind. Es mag ein Reflex auf Ressentiments gegenüber komischer Literatur sein, der Wallner dazu veranlasst, zu betonen, dass die Wirkung nicht „bloße Komik“ sei. Dieser Reflex soll in der vorliegenden Arbeit abgebaut werden. Es soll hier nicht das die Komik Transzendierende in komischen Texten aufgesucht werden, sondern es sollen Techniken der Komikproduktion selbst in den Fokus gelangen. Dazu ist es

⁸⁹ Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 229.

⁹⁰ Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 233.

⁹¹ Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 233.

notwendig, zunächst festzustellen, was denn Komik eigentlich ist, unter welchen Bedingungen sie zustande kommt und nach welchen Regeln sie funktioniert.

Wallner erwähnt zwar eine Fülle komischer Effekte, verdeutlicht aber nicht, woran sie eigentlich festmacht, was komisch ist und was nicht. Wenn sie meint, es bedürfe keines Belegs dafür, dass Herzmanovsky-Orlando „manchmal übers Ziel hinausschießt und sich auf das niedrigste Niveau der Komik begibt“⁹², dann zeigt sich darin das Vorurteil, dass das Empfinden von Komik und dessen Niveau selbstverständlich sind. Die theoretische Beliebigkeit trägt nicht zur Klärung der Fragen bei, durch welche Techniken Komik erzeugt wird und wie sehr diese die Texte Herzmanovsky-Orlandos durchdringen.

2.4.3 Forschungsdefizit

Die Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur zeigt, dass nach wie vor ein Forschungsdefizit im Bereich der Komik besteht. Fritz von Herzmanovsky-Orlando wird zwar als Autor komischer Texte wahrgenommen, die Komik wird als charakteristisches Merkmal seiner Texte erkannt, nur wenige Arbeiten behandeln aber ausdrücklich dieses Thema. Selbst diese finden nicht jede Form von Komik beachtenswert bzw. bleibt unklar, welcher Begriff von Komik den Analysen zugrunde liegt.

Die in der Übergangsphase hervorgehobene satirische Lesart wird zu Recht von der neuen Forschung kritisiert. Schmidt-Denglers Feststellung, wonach Satire und Karikatur ein Nebenprodukt der spezifischen Sehweise Herzmanovsky-Orlandos darstellen, hat nach wie vor ihre Berechtigung. Es gilt zu zeigen, dass diese Sehweise selbst eine komische ist. Nicht inhaltlich, nicht am Lächerlich-Machen eines bestimmten Themas, der Satire einer bestimmten sozialen Gruppe möchte ich die Komik festmachen, sondern in der Struktur des Texts, in seiner Konstruktion, in den eingesetzten literarischen Techniken. Um dies gewährleisten zu können, ist eine vorurteilsfreie und theoretisch fundierte Herangehensweise gefordert.

Das nächste Kapitel soll zumindest Letzteres garantieren. Die Komiktheorie Henri Bergsons ermöglicht es, Grundprinzipien der Komik zu beschreiben und literarische Verfahren der Komikproduktion zu erfassen.

⁹² Wallner: Schmutz- und Schmecktheater. S. 227.

3. Komiktheorie: Henri Bergson

Über Komik wird gelacht – so die weitverbreitete Meinung. Doch die Verbindung von Komik und Lachen ist nicht so eindeutig, wie sie auf den ersten Blick scheint. Denn weder lacht man nur über Komisches, noch reagiert man auf Komisches immer mit Lachen. Wir können lachen, „wenn wir uns freuen, wenn wir jemanden oder etwas besonders schätzen; wir lachen mitunter aus Verlegenheit oder aus Verzweiflung“⁹³. Die Reaktionen auf Komik können wiederum unterschiedlich stark ausfallen: „Komisches hört auch dann nicht auf, komisch zu sein, wenn dieses Gefühl nur empfunden, nicht aber externalisiert wird“⁹⁴. Das heißt: Lachen hat zwar etwas mit Komik zu tun, ist aber keineswegs ein unumstößlicher Gradmesser für Komik. Es gibt zwar einen Zusammenhang, jedoch kann man weder vom Lachen auf das Vorhandensein eines komischen Reizes, noch vom komischen Reiz auf das Zustandekommen von Lachen schließen. Wie kann man dann aber die Komik außerhalb des subjektiven Empfindens erfassen?

Es gibt eine lange Tradition von Versuchen, die Komik und die ihr verwandten Phänomene zu beschreiben und zu erklären. Platon, Aristoteles, Cicero, Kant, Schopenhauer, Hegel, Lipps, Freud, Bachtin, – sie alle entwickelten Theorien über das Komische bzw. verorteten es in ihren ästhetischen Theorien. Und doch scheint sich bis heute die Komik der Theorie zu entziehen. Genauer gesagt entzieht sich die Komik einer genauen Definition bzw. einem Geheimrezept, das ihre Produktion gänzlich erklären würde. Zweifellos schaffen es jedoch die Theorien, gewisse Aspekte des Komischen zu bestimmen. Eine von ihnen soll nun genauer beschrieben werden, und zwar Henri Bergsons Theorie über das Lachen.

Bergsons Theorie gehört nicht zum Mainstream der Komiktheorien, sie hat ihren ganz eigenen Charakter und wird zumeist als zu eng gefasst angesehen, als eine Theorie, die bestimmte Affekte und Techniken der Komik nur mangelhaft erfassen kann. Diese Kritik stört die Intention meiner Arbeit jedoch keineswegs. Im Gegenteil, ich habe nicht vor, jeden komischen Effekt bei Herzmanovsky-Orlando zu verstehen, sondern ich möchte nachweisen, dass es sich bei ihm um einen Autor komischer Texte handelt,

⁹³ Horn, András: Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung. Würzburg: Königshausen und Neumann 1988. S. 13.

⁹⁴ Horn: Das Komische im Spiegel der Literatur. S. 14.

begründen können, worin diese Komik liegt und den einzelnen komischen Verfahren im Text nachgehen. Dabei ist mir ein enger Komikbegriff lieber als ein weiter, der womöglich nichtkomische Effekte mit einschließt. Bergson ist ein Theoretiker, der die Verfahrensweisen der Komödiendichter, die Techniken der Produktion von Komik in den Mittelpunkt seiner Analyse rückt.

Trotzdem bleibt der Einwand bestehen, dass Momente, die komisch wirken und mit Bergsons Theorie nicht gut beschreibbar sind, durch den Rost fallen. Es bleibt die Frage offen, ob wir bei Herzmanovsky-Orlando nicht eine Form der Komik finden, die sich der klassischen Theorie, die um 1900 entwickelt wurde, entzieht. Die Vermutung, dass wir eine solche Form finden werden, ist nicht zuletzt Anreiz, diese Arbeit zu schreiben.

3.1 Henri Bergson: *Das Lachen*

Henri Bergson (1859-1941) war französischer Philosoph, Diplomat und Gewinner des Literaturnobelpreises (1927). Seine Komiktheorie entwickelte er in drei Aufsätzen, die in der Zeitschrift *Revue de Paris* 1899 veröffentlicht wurden und ein Jahr darauf gesammelt unter dem Titel *Le rire. Essai sur la signification du comique* erschien.⁹⁵ Sie steht noch am Beginn einer akademischen Laufbahn, die Bergson über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt machen sollte. „Bergson war der intellektuelle Star seiner Epoche. Von einer ganzen Generation wurde der Bergsonismus wie eine Befreiung aufgenommen: wie die Errettung des Menschen vor der Fesselung und dem Zugriff der technisch-wissenschaftlichen Rationalisierung des Lebens.“⁹⁶ Seine Philosophie beeinflusste französische und deutsche Intellektuelle, sowie Literaten, allen voran Marcel Proust. Der Essay über das Lachen ist in dieses größere philosophische Programm eingebettet. Es sollen nun ein kurzer Überblick über das Werk des Philosophen gegeben und einige wesentliche Begriffe seines Systems genannt und erläutert werden.

In seiner Dissertation *Zeit und Freiheit* (im französischen Original 1889 unter dem Titel: *Essai sur les données immédiates de la conscience* veröffentlicht) entwickelt Bergson in

⁹⁵ Vgl. Nußdorfer, Caroline: Henri Bergsons Theorie über das Lachen und Ernst Jüngers Theorie über das Komische. Ein Ansatz zu filmischer Komik. Diplomarbeit. Univ. Wien 2005. S. 23.

⁹⁶ Weinmann, Martin: Einleitung. In: Deleuze, Gilles: Henri Bergson zu Einführung. Herausgegeben und übersetzt von Martin Weinmann. 3. Aufl. Hamburg: Junius 2001. S. 7-22. Hier: S. 13.

Auseinandersetzung mit zeitgenössischen physikalischen Theorien einen spezifischen Zeitbegriff. „In dieser Auffassung wird Zeit als erlebte Dauer (*durée*) interpretiert, die keine quantitative, sondern nur eine qualitative Differenzierung kennt.“⁹⁷ Die Unterscheidung dieser subjektiv erfahrenen, im Bewusstsein erlebten Dauer von einer objektiv messbaren, räumlich aufgefassten Zeit ist fundamental für das Denken Bergsons. Es eröffnet sich ein neuer Raum für die Freiheit des Menschen, ein Raum, der nicht von der Naturwissenschaft beschrieben werden kann. „Dauer als qualitative Mannigfaltigkeit, als ewiger Fluß und lebendige Bewegung ist so reine Heterogenität, in die sich Freiheit gleichsam einzeichnen kann.“⁹⁸ Die Differenzierung von Dauer und Zeit begründet einen Dualismus, der die Philosophie Bergsons wesentlich bestimmt.

In *Materie und Gedächtnis* (fr.: *Matière et mémoire*, 1896 erschienen) führt Bergson die Beziehung von Geist und Materie weiter aus. „Weder kann Materie (idealistisch) auf Vorstellungen reduziert werden, noch kann sie als dinglicher Grund unserer Vorstellungen angenommen werden.“⁹⁹ Das „Bild“ vermittelt zwischen Vorstellung und Ding. Bergson lehnt sowohl eine realistische wie eine idealistische Position ab, wobei sich durchaus ein Vorrang geistiger Phänomene abzeichnet.¹⁰⁰ Dabei spielt das Gedächtnis eine wichtige Rolle. Denn das reine Gedächtnis, das vom mechanischen, körperlichen unterschieden werden muss, korrespondiert mit der Zeit als Dauer. „Das auf Dauer ausgerichtete reine Gedächtnis verweist auf eine Selbstständigkeit des Geistes, die allerdings qua Handlung und der dieser vorausliegenden Willensakte wieder auf den Leib zurückwirkt.“¹⁰¹

Neben der Auseinandersetzung mit physikalischen, physiologischen und psychologischen Theorien beschäftigte sich Bergson eingehend mit biologischen Gedankensystemen. Die Evolutionstheorie hatte starken Einfluss auf seine Philosophie. 1907, also bereits nach der Veröffentlichung von *Le rire*, erschien *Die schöpferische Entwicklung* (fr.: *L'Évolution créatrice*). Darin prägte er den Begriff des „élan vital“, des Lebenschwungs, der große Wirkung auf zeitgenössische Denker hatte. „Die biologischen Phänomene des Lebens werden nur verständlich, wenn als Wesen und Ursprung aller Entwicklung des Lebendigen ein einheitliches und ungeteiltes Prinzip angenommen wird, das auch Ursache der Vielfalt und Variabilität der verschiedenen

⁹⁷ Kampits, Peter: Henri Bergson. In: Volpi, Franco (Hg.): Großes Werklexikon der Philosophie. Jubiläumsausgabe. Band 1: A-K. Stuttgart: Kröner 2004. S. 165-170. Hier: S. 167f.

⁹⁸ Kampits: Henri Bergson. S. 168.

⁹⁹ Kampits: Henri Bergson. S. 169.

¹⁰⁰ Vgl. Kampits: Henri Bergson. S. 169.

¹⁰¹ Kampits: Henri Bergson. S. 169.

Arten und Erscheinungsformen des Lebendigen ist.“¹⁰² Dieses Prinzip ist der *élan vital*, er überwindet die tote Materie und breitet sich in unterschiedliche Richtungen aus. Der *élan vital* ist aber nicht mit Geist oder gar Intelligenz zu verwechseln, vielmehr ist er die Vitalität an sich, die sich in unterschiedlichen Weisen in Tieren, Pflanzen oder Menschen manifestiert. Der Unterscheidung von Materie und Lebensschwung entsprechen unterschiedliche Erfahrungs- oder Erkenntnismöglichkeiten. „Die grundsätzlich analytische Struktur des Intellektes führt dazu, daß er auf das Starre, Immobile und Materielle orientiert bleibt, damit aber das Leben selbst nicht zu erfassen vermag.“¹⁰³ Das Lebendige in seiner Dauer zu erfassen, ist lediglich die Intuition in der Lage. Ihr kommt dadurch eine ausgezeichnete Stellung in Bergsons Philosophie zu: „Die *Intuition* ist die Methode des Bergsonismus. Sie ist keine Gefühlseingebung, Erleuchtung oder dunkle Seelenverwandtschaft, sondern eine ausgearbeitete Methode, ja eine der höchstentwickelten Methoden der Philosophie.“¹⁰⁴ Bergson ist bei aller Kritik am Szientismus, keineswegs dem Irrationalismus oder gar der Esoterik verfallen – wie Herzmanovsky-Orlando. Vielmehr versteht er unter Philosophie einen einfachen Akt unmittelbaren Denkens.¹⁰⁵

Bergsons weitere Arbeiten entwickeln die Ideen der Dauer, des *élan vital* und der Intuition auf unterschiedlichen Feldern weiter. Er setzt sich mit dem Leib-Seele-Problem (*L'Énergie spirituelle*, 1919), der Relativitätstheorie Einsteins (*Durée et simultanéité*, 1922) auseinander und entwirft eine Ethik und Religionsphilosophie (*Les deux sources de la morale et de la religion*, 1932).¹⁰⁶

Behalten wir die wesentlichen Grundpfeiler des Denkens Bergsons im Blickfeld, dann werden einige Aspekte seiner Komiktheorie klarer. Umgekehrt ist die Komiktheorie eine gute, leicht verständliche Einführung in seine Philosophie.

¹⁰² Kampits: Henri Bergson. S. 168.

¹⁰³ Kampits: Henri Bergson. S. 168.

¹⁰⁴ Deleuze, Gilles: Henri Bergson zu Einführung. Herausgegeben und übersetzt von Martin Weinmann. 3. Aufl. Hamburg: Junius 2001. S. 23.

¹⁰⁵ Vgl. Kampits: Henri Bergson. S. 169.

¹⁰⁶ Vgl. Kampits: Henri Bergson. S. 166f.

3.1.1 Ausgangshypothesen

Bergson beginnt seinen Essay mit drei grundsätzlichen Überlegungen über die Bedingungen der Komik:

1. Jede Komik bezieht sich auf das, was menschlich ist. Wo nichts Menschliches ist, findet sich auch nichts Komisches. Das heißt natürlich nicht, dass wir nicht über Tiere oder Gegenstände lachen können, doch nach Bergson „geschieht dies einer gewissen Ähnlichkeit mit dem Menschen wegen, weil der Mensch ihm seinen Stempel aufdrückt oder so oder so von ihm Gebrauch macht“¹⁰⁷.
2. Das Lachen setzt Gleichgültigkeit, eine gewisse Empfindungslosigkeit gegenüber dem verlachten Subjekt voraus. Wer Mitleid hat, kann nicht lachen. „Die Komik bedarf also einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können. Sie wendet sich an den reinen Intellekt.“¹⁰⁸
3. Lachen hat immer eine soziale Komponente. „Unser Lachen ist immer ein Lachen einer Gruppe.“¹⁰⁹ Diese Gruppe muss nicht anwesend sein, um auf den Lachenden zu wirken. Es steckt „immer ein heimliches Einverständnis, ich möchte fast sagen eine Verschwörung mit anderen wirklichen oder imaginären Lachern“¹¹⁰ hinter dem Lachen.

Gerade diese letzte Hypothese hat wesentliche Auswirkungen auf die Theorie Bergsons. Denn die soziale Dimension der Komik, die Einbettung des Komischen in gesellschaftliche Strukturen wird zum Ausgangspunkt seiner Analyse:

Um das Lachen zu verstehen, müssen wir es wieder in sein angestammtes Element versetzen, und das ist die Gesellschaft; wir müssen seine nützliche Funktion bestimmen, und das ist seine soziale Funktion. Dies wird der Leitgedanke bei unseren Untersuchungen sein. Das Lachen muß gewissen Anforderungen des Gesellschaftslebens genügen. Das Lachen muß eine soziale Bedeutung haben.¹¹¹

¹⁰⁷ Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Meiner 2011. (Philosophische Bibliothek 622) S. 14.

¹⁰⁸ Bergson: Das Lachen. S. 14.

¹⁰⁹ Bergson: Das Lachen. S. 16.

¹¹⁰ Bergson: Das Lachen. S. 16.

¹¹¹ Bergson: Das Lachen. S. 17.

3.1.2 Lachen in seiner sozialen Bedeutung

Nach Bergson dient das Lachen als „*soziale Geste*“ zur „allgemeinen Vervollkommnung“¹¹² der Gesellschaft. Es bestraft Individuen, die sich in Situationen nicht angemessen verhalten. Jedoch ist es eine ganz bestimmte Unangemessenheit, die uns zum Lachen bringt. Automatismus, Steifheit in Körper, Geist und Charakter erregt Gelächter, „weil sie auf eine erlahmende Tatkraft schließen lässt, auf ein Handeln auch, das abseits des gemeinsamen Mittelpunktes erfolgt, sich außerhalb des von der Gesellschaft gebildeten Kreises bewegt“¹¹³. Bergson bringt es folgendermaßen auf den Punkt: „Diese Steifheit ist das Komische, und das Lachen ist ihre Strafe.“¹¹⁴

Sprachspiele, Pantomimen, Komödien, Witze, Karikaturen, Verkleidungen usw. – sie alle reizen zum Lachen. Kann man aus dieser simplen Formel wirklich die vielfältigen Erscheinungsformen der Komik erklären? Bergson ist sich durchaus bewusst, nicht alle komischen Effekte direkt mit dieser einfachen Bestimmung erfassen zu können. Sie dient in seiner Analyse als „Leitmotiv“, das immer wieder in Erinnerung gerufen wird.¹¹⁵ Der Philosoph untersucht unterschiedliche Felder des Komischen unter Berücksichtigung dieses Grundprinzips. Zunächst beschränkt er sich auf Formen und Bewegungen, dann geht er über zur Komik der Handlungen, Situationen und der Sprache, bevor er auf komische Charaktere zu sprechen kommt.

3.1.3 Komik der Formen und Bewegungen

Gesichter oder Körper erhalten ihre Komik dem Grundprinzip zufolge durch Starrheit, durch Automatismen. Doch was heißt das? Grimassen oder Körper rufen Gelächter hervor, wenn sie das Gefühl vermitteln, „die Seele habe sich von der Stofflichkeit einer simplen Handlung faszinieren und hypnotisieren lassen“¹¹⁶. Das Lächerliche der Formen entsteht laut Bergson aus dem Widerspiel von Materie und Seele. Wo die Seele, das Unstoffliche, den Körper beherrscht, tritt Anmut auf. Wo umgekehrt der Stoff nicht nachgibt, in seiner Steifheit beharrt, sich nicht beleben lässt, entsteht Komik. „Wo es

¹¹² Bergson: Das Lachen. S. 24.

¹¹³ Bergson: Das Lachen. S. 23f.

¹¹⁴ Bergson: Das Lachen. S. 24.

¹¹⁵ Vgl. Bergson: Das Lachen. S. 24f.

¹¹⁶ Bergson: Das Lachen. S. 27.

dem Stoff gelingt, das Leben der Seele nach außen zu verdicken, seinen Rhythmus zu lähmen, gewinnt er dem Körper eine komische Wirkung ab.“¹¹⁷

Aus diesen Überlegungen lässt sich auch für die Komik der Bewegungen ein Gesetz aufstellen: „Komisch sind die Haltungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers genau in dem Maß, wie uns dieser Körper an einen gewöhnlichen Mechanismus erinnert.“¹¹⁸ Die Gestik eines Redners beispielsweise, der immer wieder die gleiche monotone Bewegung unbewusst vollzieht, wirkt lächerlich, weil sie für den Betrachter mechanisch erscheint.

Interessanterweise ist es gerade das Mechanische einer Bewegung, das mimetisches Potential besitzt. Anmut lässt sich kaum nachahmen, monotone Bewegungen, geregelte Bewegungsabläufe sind dagegen leicht zu wiederholen. Imitationen sind lustig, weil sie das Mechanische, das Vorhersagbare einer Person herauslösen und zur Schau stellen.¹¹⁹ Neben der Komik der Imitation und Parodie lässt sich hiermit auch die Komik der Wiederholung erklären. „Das wahrhaft lebendige Leben darf sich nicht wiederholen. Wo eine Wiederholung stattfindet, wo es eine vollständige Gleichheit gibt, da vermuten wir immer einen hinter dem Lebendigen tätigen Mechanismus.“¹²⁰ Es ist sicherlich eine der Stärken der Theorie Bergsons, die Komik der Wiederholung in solch kurzem Gedankengang erklären zu können. Schließlich ist die Wiederholung eines der beliebtesten Mittel zahlreicher Autoren.

Wir spüren, daß die üblichen Kniffe eines Lustspiels, die regelmäßige Wiederholung eines Wortes oder einer Szene, das symmetrische Vertauschen der Rollen, die geometrische Entwicklung des Quiproquo und noch manche andere Spielerei ihre komische Wirkung aus der gleichen Quelle beziehen. Denn die ganze Kunst des Lustspieldichters ist vielleicht nur darauf angelegt, uns ein ausgesprochen mechanisches Gefüge menschlicher Handlungen vor Augen zu führen, die nach außen ihren wirklichkeitsnahen Charakter, das heißt die offenkundige Beweglichkeit des Lebens beibehalten haben.¹²¹

Dies ist ein wesentlicher Ansatzpunkt für eine Theorie der Komödie. Wiederholung und Imitation sind Techniken, die auf unterschiedlichen Ebenen zum Lachen reizen können. Beider Komik speist sich aber aus ihrer Nähe zur Mechanik. Der zentrale Gedanke, dass das Komische überall dort auftritt, „wo *etwas Lebendiges von etwas Mechanischem*

¹¹⁷ Bergson: Das Lachen. S. 29.

¹¹⁸ Bergson: Das Lachen. S. 29f.

¹¹⁹ Vgl. Bergson: Das Lachen. S. 32.

¹²⁰ Bergson: Das Lachen. S. 32f.

¹²¹ Bergson: Das Lachen. S. 33f.

überdeckt wird“¹²², führt zu unterschiedlichen Weiterführungen. Bevor Bergson auf die Situations- und Wortkomik eingeht, beschreibt er drei dieser Gedankengänge näher.

Der ersten liegt das Modell der Verkleidung zugrunde. Kleidung ist nach Bergson grundsätzlich in Gefahr, lächerlich zu wirken, da sie die Beweglichkeit des Menschen lediglich hölzern nachzuahmen vermag. Jedoch verhindert die Gewohnheit, dass wir über die zeitgemäße Mode lachen. Kleidet sich jemand unzeitgemäß, fällt er oder sie aus der Mode, führt das schnell zu Gelächter. Kleidung gehört zu jenen Dingen, „die *de jure* komisch sind, ohne *de facto* komisch zu sein, weil ihre Komik durch die Macht der Gewohnheit abgestumpft worden ist“¹²³. Jedoch reicht eine Veränderung unserer Wahrnehmung, ein Bruch unserer Gewohnheit, um diese „latente Komik“¹²⁴ aufzuzeigen. Viele Techniken der Komik sind demnach nicht Techniken der Produktion von Komik, sondern lediglich Techniken des Aufzeigens dieser latenten Komik.

Bergson wendet dieses Konzept nicht nur auf wirkliche Fälle der Verkleidung an, sondern auch auf Fälle, in denen etwas verkleidet sein könnte. Die „Logik der Phantasie“¹²⁵ – eine Logik, die mit der des Traumes verwandt ist, ein Gedanke, der Bergson und Freud verbindet¹²⁶ – hat ihre eigenen Gesetze und sieht in einer roten Nase eine verkleidete, eine bemalte Nase. Dieser Effekt kann auf nichtmenschliche Felder, wie die Natur und die Gesellschaft übergreifen. Wir betrachten gesellschaftliche Vorgänge als verkleidet, als „soziale Maskerade“¹²⁷: „Ein solches Bild entsteht, sobald wir an der bewegten Oberfläche der Gesellschaft etwas Lebloses, Fixfertiges, Fabriziertes bemerken.“¹²⁸ Zeremonien, strikte Abläufe und Reglements erhalten, wenn sie nicht mehr zeitgemäß sind, sofort einen komischen Charakter. Man denke an die Figur des pedantischen Beamten, der sich starr an vorgegebene Gesetze hält, oder die des Wissenschaftlers, der die Natur in sein von ihm selbst aufgestelltes Denkgebäude zwängen will – beide Typen finden wir in verschiedenster Ausprägung im Werk Herzmanovsky-Orlandos.

Die zweite Weiterführung formuliert Bergson in folgendem Gesetz: „Komisch ist jedes Geschehnis, das unsere Aufmerksamkeit auf das Äußere einer Person lenkt, während es

¹²² Bergson: Das Lachen. S. 25.

¹²³ Bergson: Das Lachen. S. 36.

¹²⁴ Bergson: Das Lachen. S. 39.

¹²⁵ Bergson: Das Lachen. S. 37.

¹²⁶ Vgl. Bergson: Das Lachen. S. 37.

¹²⁷ Bergson: Das Lachen. S. 39.

¹²⁸ Bergson: Das Lachen. S. 39.

sich um das Innere handelt.“¹²⁹ Ein sich ins Pathos steigernder Redner, der plötzlich zu niesen beginnt, ein Nachrichtensprecher, der einen Lachanfall bekommt, stotternde Wissenschaftler – hier werden wir mit einem Mal mit der Körperlichkeit der Vortragenden konfrontiert. Diese Formel kann jedoch noch weiter gefasst werden: „Die Form will über den Inhalt triumphieren, der Buchstabe wetteifert mit dem Geist. Ist es nicht das, was uns die Komödie zu suggerieren versucht, wenn sie einen bestimmten Beruf verspottet?“¹³⁰ Die Berufskomik fußt demnach im Gedanken, dass ein gewisser formaler Automatismus über den eigentlichen Sinn einer Handlung siegt.

Der dritte Gedanke, den Bergson aus dem Grundmotiv, dass etwas Lebendiges von etwas Mechanischem überdeckt wird, entwickelt, lautet: „*Wir lachen immer dann, wenn uns eine Person an ein Ding erinnert.*“¹³¹ Doch wie schafft man es, dass eine Person mit einem Ding assoziiert wird? Bergson spricht von der „komischen Suggestion“, die bewirkt, dass „sich eine Person vor unseren Augen in ein Ding zu verwandeln scheint“¹³². Diese Suggestion kann recht einfach funktionieren, indem eine Person eine andere einfach wie ein Ding behandelt, sich selbst so bewegt und benimmt (man denke an die Bewegungen der Clowns) oder von einer anderen Person wie von einem Ding spricht; jedoch kann sie auch äußerst subtil sein: „Durch eine bestimmte Anordnung von Rhythmen, Reimen und Assonanzen kann man die menschliche Phantasie in den Schlaf wiegen und durch gleichmäßiges Schaukeln auf eine willige Aufnahme des suggerierten Bildes vorbereiten.“¹³³ Rhetorische Figuren, sprachlicher Klang, aber auch Musik haben enorme Suggestionskraft, sie machen uns für komische Effekte aufnahmefähiger.

3.1.4 Komik der Situationen und Handlungen

Bevor Bergson die Techniken der Komödien fokussiert, versucht er den Keim der Lust am Theater, die Quelle der Freude des Erwachsenen an Kinderspielen aufzudecken. Dabei ist beachtenswert, dass nach Bergson Gefühle nicht ahistorisch sind, sondern in der Kindheit wesentliche Prägung erfahren. „Zwischen der Freude des Kindes und der Freude des Mannes am Spiel kann es keine Zäsur geben.“¹³⁴ Eine Bemerkung, die

¹²⁹ Bergson: Das Lachen. S. 42.

¹³⁰ Bergson: Das Lachen. S. 44.

¹³¹ Bergson: Das Lachen. S. 46.

¹³² Bergson: Das Lachen. S. 48.

¹³³ Bergson: Das Lachen. S. 48.

¹³⁴ Bergson: Das Lachen. S. 55.

einige Fragen aufwirft: Sind Gefühle nicht jenseits der Geschichte zu verorten, dann kann auch das Lachen und das komische Empfinden dem Wandel unterworfen sein. Gibt es wirklich eine kausale Beziehung zwischen Kinderspielen und dem Empfinden von Freude und Unterhaltung, dann liegt es nahe, generations- und genderspezifische Aspekte zu beachten. Lachen Frauen anders als Männer, alte anders als junge Menschen? Aus Bergsons Überlegungen eröffnen sich zahlreiche Forschungsfragen, die in Rahmen dieser Arbeit unbeachtet bleiben müssen.

Bergson beschreibt drei Kinderspiele und deren komisches Modell:

1. Der Springteufel: Der Springteufel springt immer wieder auf, je stärker man ihn zurückdrängt, umso stärker kommt er wieder zurück. Das Wesentliche dieses Spiels ist die Eigenschaft der Feder - die Wiederkehr, die Wiederholung. „Sie ist eine der gebräuchlichsten Verfahrensweisen der klassischen Komödie.“¹³⁵ Wenn beispielsweise ein Wort immer wiederholt wird, dann erinnert diese Wiederholung an den Springteufel. Allgemeiner formuliert: *„Die Komik der Wiederholung von Wörtern beruht im allgemeinen auf zwei Faktoren: Ein zurückgedrängtes Gefühl schnellte wie eine Feder vor, und ein Gedanke macht sich einen Spaß daraus, das Gefühl wieder zurückzudrängen.“*¹³⁶
2. Der Hampelmann: Der Hampelmann scheint sich von selbst zu bewegen, doch zieht in Wirklichkeit ein anderer die Fäden. „Es gibt unzählige Lustspielszenen, wo eine Person selbständig zu sprechen und zu handeln glaubt und folglich wesentliche Lebensäußerungen beibehält, während sie auf ihre Umgebung lediglich als Spielzeug wirkt, mit dem sich ein anderer belustigt.“¹³⁷ Intrigen und Manipulationen sind wesentliche Bestandteile der Komödie – die Figuren werden zu Marionetten anderer Figuren oder übergeordneter Notwendigkeiten. Es ist der Verlust der Freiheit, den wir als komisch empfinden. Umgekehrt: „Das Leben verdankt all seinen Ernst unserer Freiheit.“¹³⁸
3. Der Schneeball: Das Modell, das Bergson damit bezeichnet, ist eigentlich das des Schneeball- oder Dominoeffekts. Denn es handelt sich hierbei weniger um ein bestimmtes Spiel, als um „den mechanischen Apparat, den das Spiel in Bewegung

¹³⁵ Bergson: Das Lachen. S. 58.

¹³⁶ Bergson: Das Lachen. S. 58.

¹³⁷ Bergson: Das Lachen. S. 61.

¹³⁸ Bergson: Das Lachen. S. 62.

setzt“¹³⁹. Eine kausale Kette, in die nicht eingegriffen wird und die sich immer weiter ausdehnt, belustigt den Zuseher. Denken wir an Slapstickszenen, in denen eine Bananenschale ein Verkehrschaos auslöst oder eine unbedachte Bewegung ganze Gebäude zum Einsturz bringt. „Eine Wirkung greift um sich, indem sie sich selbständig fortsetzt, so daß die ursprünglich bedeutungslose Ursache zwangsläufig zu einem ebenso bedeutsamen wie unerwarteten Ergebnis führt.“¹⁴⁰ Eine Sonderform des Schneeballeffekts ist der Kreiseffekt. Bei ihm läuft die kausale Kette, der Mechanismus im Kreis. Die Endformation entspricht der Anfangsformation. Wir finden es besonders komisch, „wenn alle menschlichen Anstrengungen infolge einer verhängnisvollen Verkettung von Ursachen und Wirkungen darauf hinauslaufen, daß am Ende alles wieder an seinem gewohnten Platz steht“¹⁴¹

Springteufel, Hampelmann, Schneeball – diese drei Spiele veranschaulichen gewisse Aspekte der Komik. Um aber allgemeinere Aussagen treffen zu können, bedarf es einer direkten Ableitung vom Grundprinzip der Komik. Bergson schließt diesem empirischen Verfahren deswegen ein deduktives an und arbeitet damit die wichtigsten Prozesse der Situations- und Handlungskomik heraus: Repetition, Inversion und Interferenz der Serien oder Reihenfolgen.¹⁴²

Das Prinzip der Wiederholung oder Repetition begegnete uns schon zuvor auf anderen Ebenen der Komik. Hier handelt es sich nun um die Komik, die bei der Wiederholung einzelner Situationen oder Szenen entsteht. Wir lachen wahrscheinlich nicht, wenn uns ein alter Bekannter nach langer Zeit auf der Straße begegnet, wenn uns aber nach einer Stunde die gleiche Person nochmals über den Weg läuft und dann womöglich ein drittes Mal kurz darauf, dann werden wir das lustig finden.¹⁴³ Doch Wiederholungen wirken nicht immer gleich komisch. „Sie wirken um so komischer, je komplexer die Szene ist und auch je natürlicher sie herbeigeführt wird.“¹⁴⁴ Die Wiederholung von Szenen oder Handlungssequenzen ist ein beliebtes Mittel der Komödiendichtung.

Bei der Inversion handelt es sich um eine umgekehrte Repetition. „Stellen Sie sich bestimmte Personen in einer bestimmten Situation vor; dann kehren Sie die Situation

¹³⁹ Bergson: Das Lachen. S. 62.

¹⁴⁰ Bergson: Das Lachen. S. 63.

¹⁴¹ Bergson: Das Lachen. S. 65.

¹⁴² Vgl. Bergson: Das Lachen. S. 68.

¹⁴³ Vgl. Bergson: Das Lachen. S. 69.

¹⁴⁴ Bergson: Das Lachen. S. 69.

um und vertauschen Sie die Rollen: das Ergebnis ist eine komische Szene.“¹⁴⁵ Inversion heißt Verkehrung. Ein Diener, der plötzlich Herr ist, ein Dieb, der selbst bestohlen wird, jemand der eine Falle stellt, nur um dann selbst hinein zu tappen – das alles sind beliebte Modelle der Komödie und sie lassen sich mit dem Prinzip der Inversion hervorragend erklären.

Das dritte Prinzip erklärt sich nicht so schnell wie die Repetition und Inversion. Was ist eine „Interferenz der Serien“? Bergson erklärt es folgendermaßen: „*Komisch ist eine Situation immer dann, wenn sie gleichzeitig zwei völlig unabhängige Ereignisreihen hervorbringt und gleichzeitig auf zwei ganz verschiedene Arten gedeutet werden kann.*“¹⁴⁶ Es handelt sich also um Handlungen, die verschieden verstanden werden können, die mehrdeutig sind, weil sich in ihnen zwei Kausalketten überschneiden. Denken wir zum Beispiel an Verwechslungen, bei denen eine Situation mehrere Sinndeutungen zulässt.¹⁴⁷ Doch das ist nur ein Sonderfall. Es lassen sich auch zwei Ereignisfolgen miteinander kreuzen, die nicht auf der gleichen Zeitebene liegen. „Die meist komische Transposition vom Alten ins Neue lebt ja von der gleichen Idee.“¹⁴⁸ Repetition, Inversion, Interferenz der Serien sind die wichtigsten Techniken der Situationskomik. Bergson bringt ihre Bedeutung nochmals folgendermaßen auf den Punkt: „Beabsichtigt ist immer das, was wir eine *Mechanisierung* des Lebens genannt haben. Man nimmt ein System von Handlungen und Beziehungen, wiederholt es tel quel oder stellt es auf den Kopf oder versetzt es als Ganzes in ein anderes System, mit dem es sich teilweise überschneidet.“¹⁴⁹

3.1.5 Komik der Sprache

Die Wortkomik unterscheidet sich von anderen Formen der Komik dadurch, dass die Sprache darin nicht einfach Komik ausdrückt, sondern diese selbst produziert. „Sie konstatiert nicht einfach mit Hilfe der Sprache irgendwelche besonderen Zerstreutheiten der Menschen oder der Ereignisse. Sie unterstreicht die Zerstreutheit der Sprache selbst.“¹⁵⁰ Die Wortkomik ist also im höchsten Grade autoreflexiv, ihre Referenz liegt

¹⁴⁵ Bergson: Das Lachen. S. 71.

¹⁴⁶ Bergson: Das Lachen. S. 73.

¹⁴⁷ Vgl. Bergson: Das Lachen. S. 73f.

¹⁴⁸ Bergson: Das Lachen. S. 75.

¹⁴⁹ Bergson: Das Lachen. S. 75f.

¹⁵⁰ Bergson: Das Lachen. S. 77.

nicht außerhalb der Sprache, sondern in ihr. Trotzdem muss sie etwas mit einem Menschen zu tun haben. „Die Sprache führt nur deswegen zu komischen Effekten, weil sie menschlich und deshalb den Formen des menschlichen Geistes möglichst genau nachgebildet ist.“¹⁵¹ Die Sprache kann genauso starr und steif wie der Mensch sein und ist damit ein ausgezeichnetes Mittel zur Erzeugung von Komik. „So gibt es auch keine Sprache, die beweglich, lebendig genug und in jedem ihrer Bestandteile so ganz präsent wäre, daß sie das Fixfertige ausmerzen und auch den mechanischen Eingriffen der Inversion, der Transposition widerstehen könnte.“¹⁵² Es erstaunt keineswegs, dass sich auf der Ebene der Sprachkomik die gleichen komischen Prozesse finden lassen wie in der Handlungskomik: „Anders gesagt, die Komik der Sprache muß Punkt für Punkt der Komik der Handlungen und Situationen entsprechen und ist, wenn man so sagen will, nur Projektion auf den Bereich des Wortes.“¹⁵³

Die drei Prinzipien der Handlungs- und Situationskomik – Repetition, Inversion und Interferenz von Serien – lassen sich mühelos auf das Feld der Wortkomik übertragen. „Also wird ein Satz komisch, wenn er auch umgekehrt noch einen Sinn ergibt. Oder wenn er zwei völlig unabhängige Gedankensysteme ausdrückt, ohne zwischen den beiden zu unterscheiden. Oder wenn er aus der Umsetzung einer Idee in eine fremde Tonart entstanden ist.“¹⁵⁴ Damit hat Bergson „die drei Grundgesetze der sogenannten *komischen Verwandlung* gesprochener Sätze“¹⁵⁵ bestimmt.

Die Inversion, also die Umkehrung eines bestehenden Satzes ist nach Bergson das unwichtigste, aber auch das leichteste Verfahren der Wortkomik. So wird ein Satz komisch, wenn Subjekt und Objekt vertauscht werden und der Satz trotzdem sinnvoll bleibt. Dieses Verfahren ist wirklich nicht besonders spektakulär. Man könnte das Prinzip aber erweitern, auch die Umkehrung anderer sprachlicher Elemente in Betracht ziehen.

Bei Interferenz von Gedankensystemen auf der Ebene der Wortkomik treffen sich zwei unterschiedliche Bedeutungen in einem Satz oder Wort. Beispiele hierfür sind der Kalauer und das Wortspiel. Das Mittel der Konfrontation der metaphorischen mit der wörtlichen Bedeutung kommt bei letzterem häufig zum Einsatz. „Hier überschneiden sich zwei Ideensysteme wirklich in ein und demselben Satz, und auch die Worte sind die

¹⁵¹ Bergson: Das Lachen. S. 93.

¹⁵² Bergson: Das Lachen. S. 93.

¹⁵³ Bergson: Das Lachen. S. 81.

¹⁵⁴ Bergson: Das Lachen. S. 86.

¹⁵⁵ Bergson: Das Lachen. S. 86.

selben.“¹⁵⁶ Das Wortspiel hat zudem einen Sonderstatus unter den sprachlichen Äußerungen, es scheint so, als habe die Sprache im Wortspiel „vorübergehend ihre wahre Bestimmung vergessen und wolle die Dinge nach ihr – anstatt sich nach den Dingen – richten“¹⁵⁷. Die Sprache verliert ihren scheinbaren Zweck, sie bezieht sich auf sich selbst und lässt die Dinge nach ihrer eigenen, spielerischen Ordnung neu formieren. Das erste Prinzip der Situations- und Handlungskomik war die Repetition, diesem entspricht die Transposition in der Wortkomik. Deren Gesetz lautet: „*Man erzielt eine komische Wirkung, wenn man den natürlichen Ausdruck einer Idee in eine andere Tonart überträgt.*“¹⁵⁸ Bergson orientiert sich hier offensichtlich an einer musikalischen Technik. Die Transposition hat viel mit der Repetition gemeinsam, sie ist eine Wiederholung in neuem Kontext, mit neuer Färbung. Diese Wiederholung kann auf unterschiedlichste Weise erfolgen. So kann man von einer feierlichen in eine familiäre Tonart wechseln, eine feierliche Idee in familiärer Sprache ausdrücken, sie herabsetzen. Das ist ein Grundprinzip der Parodie.¹⁵⁹ Genauso oft findet sich auch der umgekehrte Vorgang. „Von kleinen Dingen sprechen, als wären es große, heißt *übertreiben*.“¹⁶⁰ Diese Form von Transposition muss aber nicht unbedingt die Größe eines Gegenstands betreffen, sie kann sich auch auf dessen Wert beziehen: „Einen unredlichen Gedanken redlich ausdrücken, eine zweideutige Situation, ein niederes Gewerbe, einen schlechten Lebenswandel in Ausdrücken der strengen *respectability* schildern, ist fast immer komisch.“¹⁶¹ Bergson erwähnt noch andere Formen der Transposition, wie zum Beispiel die alltäglicher Ideen in eine Berufs- oder Geschäftssprache oder die Gegenüberstellung von Wirklichkeit und Ideal, aus der der Humor und die Ironie hervorgehen.¹⁶²

3.1.6 Komik der Charaktere

Bergson beginnt sein Kapitel über die Charakterkomik mit einigen allgemeinen Betrachtungen. Denn Komik speist sich in gewisser Weise immer aus dem Charakter, da immer nur Menschliches komisch sein kann. Bergson hat deswegen „von Anfang an den

¹⁵⁶ Bergson: Das Lachen. S. 87.

¹⁵⁷ Bergson: Das Lachen. S. 88.

¹⁵⁸ Bergson: Das Lachen. S. 88f.

¹⁵⁹ Vgl. Bergson: Das Lachen. S. 89.

¹⁶⁰ Bergson: Das Lachen. S. 90.

¹⁶¹ Bergson: Das Lachen. S. 90.

¹⁶² Vgl. Bergson: Das Lachen. S. 91.

Menschen, den Charakter anvisiert“¹⁶³. Der Mensch, der Charakter kann aber nur dann komisch werden, wenn gewisse Bedingungen gegeben sind. Es muss zwischen dem Gegenstand der Komik und dem Lachenden eine emotionale Distanz bestehen. Oder mit den Worten Bergsons: „*Es darf mich nicht bewegen*, das ist die einzige und wirklich notwendige Bedingung, auch wenn sie bei weitem nicht genügt.“¹⁶⁴ Doch wie schafft es der Dramatiker, der Komödiant diese Distanz aufzubauen bzw. die Gefühle des Zuschauers aus dem Spiel zu nehmen? Bergson beschreibt zwei Wege, „die unsere Sympathie just in dem Augenblick, da sie erwachen könnte, tötet, so daß wir sogar eine ernste Situation nicht mehr ernstnehmen“. ¹⁶⁵ Das erste Verfahren beruht auf der Isolierung einer Empfindung in der dargestellten Person. Das Gefühl der Figur muss selbst etwas Steifes, Starres an sich haben, das nicht mit den anderen Teilen der Person zusammenhängt. Die komische Figur ist keine homogene Persönlichkeit, der Teil der Persönlichkeit, über den wir lachen, hat vielmehr parasitären Charakter, nährt sich an der Figur, ohne deren Identität vollkommen zu bestimmen.¹⁶⁶ Man denke an die lange Tradition des Neurotikers als komische Figur.

Das zweite Verfahren, dessen sich der Komödiendichter bedient, lässt sich in folgender Regel zusammenfassen: „*Die Komödie lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Gesten anstatt auf die Taten*.“¹⁶⁷ Dem Publikum werden nicht die bewussten Handlungen und Entscheidungen, sondern die unbewussten, automatischen Gesten der Figuren vorgeführt. In der Geste offenbart sich wiederum nur ein Teil der Persönlichkeit.

Es reicht nicht aus, uns in Distanz zu einer Figur zu versetzen, um Lachen auszulösen. Der Charakter muss auch einen gewissen Automatismus aufweisen. Bergson wählt dafür auch den Ausdruck „Zerstreutheit“: „Komisch ist jede Zerstreutheit. [...] Eine systematische Zerstreutheit wie etwa bei Don Quijote ist das Komischste, was man sich vorstellen kann: Sie ist Urkomik an ihrer Quelle geschöpft.“¹⁶⁸ Die komische Figur ist eine zerstreute, eine die unbewusst handelt, die, ohne es zu merken, einem Automatismus unterworfen und daher unfähig ist, sich an Situationen und Mitmenschen anzupassen. „Steifheit, Automatismus, Zerstreutheit, Ungeselligkeit greifen hier ineinander über, und aus dem Gemisch setzt sich die Charakterkomik zusammen.“¹⁶⁹

¹⁶³ Bergson: Das Lachen. S. 97.

¹⁶⁴ Bergson: Das Lachen. S. 101.

¹⁶⁵ Bergson: Das Lachen. S. 101.

¹⁶⁶ Vgl. Bergson: Das Lachen. S. 101f.

¹⁶⁷ Bergson: Das Lachen. S. 102.

¹⁶⁸ Bergson: Das Lachen. S. 105.

¹⁶⁹ Bergson: Das Lachen. S. 105.

Hier offenbart sich auch ein wesentlicher Unterschied zwischen der Komödie und der Tragödie, ja zwischen der Komödie und anderen Kunstformen überhaupt. Die Figuren der Komödie sind keine Individuen. „Die komische Gestalt ist ein Typ.“¹⁷⁰ Während nach Bergson Kunst immer das Individuelle zum Vorschein bringt, thematisiert die Komödie gerade das Allgemeine. „Das Lustspiel schildert Charaktere, denen wir schon begegnet sind und noch begegnen werden. Es registriert Ähnlichkeiten. Es will uns Typen vor Augen führen. Es wird im Bedarfsfall sogar neue Typen schaffen. Das unterscheidet es von anderen Kunstgattungen.“¹⁷¹

Die Komödie steht deswegen nach Bergson zwischen Leben und Kunst. Der Komödiendichter verfährt in gewisser Weise wie der Wissenschaftler. Er beobachtet und verallgemeinert. Abstraktion und Induktion sind seine Methoden.¹⁷² Doch nicht nur diese Arbeitsweise weicht von der des Künstlers ab, auch das Ziel des Lachens ist wenig künstlerisch. Eine der wesentlichen Annahmen Bergsons verortet das Lachen ja als soziales Phänomen, als Strafe, als Korrektur für zu starre Teile der Gesellschaft. Trotzdem sind Komödien „zweifelloso Kunst [...] in dem Sinne, daß sie bewußt nur gefallen wollen“¹⁷³ - „Wir durften also behaupten, die Komödie sei ein Mittelding zwischen Kunst und Leben.“¹⁷⁴ Sie eignet sich im besonderen Maß für das Aufzeigen von Missständen, von politischem oder gesellschaftlichem Fehlverhalten oder für das Anprangern moralischer Verfehlungen. Bergson weist mit seiner Bestimmung der Komödie indirekt der Kunst ihren Bereich und ihre Aufgabe zu.

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen widmet sich Bergson spezifischeren Beobachtungen über den komischen Charakter. Zunächst versucht er zu klären, was der komischste Charakterfehler ist. Woraus besteht eine „Charakteranlage von idealer Komik“¹⁷⁵? Es ist die Eitelkeit, die uns am meisten zum Lachen bringt. Der unbescheidene Charakter, der von sich nur das Beste denkt und sich dementsprechend in den Vordergrund drängt, ist der komischste. Dieses Verhalten wird von der Gesellschaft als störend empfunden und mithilfe von Lachen korrigiert. „Man könnte also sagen, das

¹⁷⁰ Bergson: Das Lachen. S. 106.

¹⁷¹ Bergson: Das Lachen. S. 115.

¹⁷² Vgl. Bergson: Das Lachen. S. 118f.

¹⁷³ Bergson: Das Lachen. S. 119.

¹⁷⁴ Bergson: Das Lachen. S. 119.

¹⁷⁵ Bergson: Das Lachen. S. 120.

spezifische Heilmittel gegen Eitelkeit sei das Lachen, und der spezifisch lächerliche Charakterfehler sei die Eitelkeit.“¹⁷⁶

Aber nicht nur einzelne Personen werden von der Gesellschaft durch Lachen gemäßregelt. Es bilden sich immer wieder kleine Gruppen, Gesellschaften, die sich von der Gemeinschaft absondern. „Das Lachen soll solche separatistischen Tendenzen unterdrücken.“¹⁷⁷ Bergson will damit eine bestimmte Form der Komik erklären. „Nennen wir sie die *Berufskomik*.“¹⁷⁸ Es fällt auf, dass komische Figuren häufig über ihren Beruf definiert sind bzw. ganz damit verwachsen zu sein scheinen. Der Berufsdünkel, eine Form der Eitelkeit, aber auch „die sogenannte *berufliche Verhärtung*“¹⁷⁹ sind beliebte Elemente der Komödie. Ein noch häufigeres Mittel ist nach Bergson die Berufssprache. Personen, die sich nur mehr in ihrer Fachsprache ausdrücken, „als wären sie unfähig, wie »normale Leute« zu sprechen“¹⁸⁰, wirken äußerst komisch. Der Einfluss des Berufs auf den einzelnen muss aber nicht bei der Sprache Halt machen, er kann weiter gehen und die Denkweise einer bestimmten Berufslogik unterwerfen. „Darunter sind Denkweisen zu verstehen, die man sich in einem gewissen Milieu aneignet und die für das Milieu richtig, für die übrige Welt aber falsch sind.“¹⁸¹

3.1.7 Lachen – zwischen Entspannung und Strafe

Bergson beschäftigt sich in der Schlusspassage seines Essays mit der Frage, in welcher Beziehung der Lachende zu dem verlachten Gegenstand, zu der lächerlichen Person steht. Denn in Widerspruch zu seiner Ausgangsthese muss Bergson durchaus eingestehen, dass den komischen Figuren Sympathie entgegengebracht wird. „Wir behandeln sie als Kameraden. Dem Lachen ist also zumindest ein Anschein von Wohlwollen, von liebenswürdiger Leutseligkeit eigen, und es wäre falsch, dieser Tatsache nicht Rechnung zu tragen.“¹⁸² Die Sympathie gegenüber der komischen Figur entstammt aber nicht zuletzt daraus, dass sie uns Entspannung bringt. Doch: Es ist nicht diese Entspannung, die uns zum Lachen bringt, sondern sie geht vielmehr aus der Nähe

¹⁷⁶ Bergson: Das Lachen. S. 121f.

¹⁷⁷ Bergson: Das Lachen. S. 123.

¹⁷⁸ Bergson: Das Lachen. S. 123.

¹⁷⁹ Bergson: Das Lachen. S. 124.

¹⁸⁰ Bergson: Das Lachen. S. 124.

¹⁸¹ Bergson: Das Lachen. S. 125.

¹⁸² Bergson: Das Lachen. S. 133.

der Komik mit dem Traum hervor. „Wenn die komische Gestalt ihre Idee automatisch weiterverfolgt, so denkt, spricht, handelt sie am Schluß, als ob sie träumte. Der Traum aber ist eine Entspannung.“¹⁸³ Es ist aber nicht nur die komische Person, die träumt, sie steckt uns vielmehr mit ihrer Entspannung an. Wenn dem Publikum ein absurder Gedanke vorgeführt wird, so wird es diesem nachgehen, ihn nachdenken und durch die Loslösung von der anstrengenden Logik Lust empfinden. „Die komische Absurdität läßt uns also zuerst an ein Spiel mit Gedanken denken. Unsere erste Regung heißt uns, an diesem Spiel teilzunehmen. Wir erholen uns dabei von der Mühe des Denkens.“¹⁸⁴ Der Lachende beteiligt sich also am Gedankengang des Absurden und erfährt somit einen kurzen Moment des Traumes, einen Augenblick der Entspannung. Daraus erklärt sich auch die Lust des Zusehers, die Freude, die mit dem Lachen einhergeht, und die Nachfrage nach Komödien und Unterhaltungsserien, die in erster Linie komisch sind. Es ist eine Erfahrung der Zerstreuung, der Erholung von der Gespanntheit des ernsten Denkens. „Man bricht mit den Konventionen wie eben noch mit der Logik. Kurz, man benimmt sich wie einer, der spielt. Und wieder ist unsere erste Regung der Wunsch, der Einladung zur Trägheit zu folgen. Zumindest einen Augenblick lang spielen wir mit, um uns von den Mühen des Lebens zu erholen.“¹⁸⁵

Bergson lässt seine Grundthese aber nicht außer Acht. Lachen ist in seiner Grundbedeutung eine soziale Geste. Eine Geste, die nicht aus Sympathie oder Spielfreude hervorgeht. „Das Lachen ist, ich wiederhole es, ein Korrektiv und dazu da, jemanden zu demütigen. [...] Das Lachen würde seinen Zweck verfehlen, wenn es von Sympathie und Güte gekennzeichnet wäre.“¹⁸⁶ Die Sympathie mit dem Ausgelachten ist nur von kurzer Dauer. Lachen selbst ist damit, moralisch gesehen, keineswegs unproblematisch, schließlich fügt es einem Mitmenschen eine Demütigung zu. Das Lachen hat seine dunkle Seite:

Wir müßten erkennen, daß die Regung, die Entspannung und Befreiung bedeutet, nur ein Vorspiel des Lachens ist, daß der Lachende sich sofort auf sich zurückbesinnt, sich selbst mehr oder weniger anmaßend zur Geltung bringt und den anderen unter Umständen nur als Marionette betrachtet, die er nach Belieben tanzen lassen kann. In dieser Anmaßung würden wir übrigens sehr schnell eine Spur Egoismus entdecken und hinter dem Egoismus etwas noch weniger Offenes, noch Bittereres, eine Art von aufkeimendem Pessimismus, der sich umso stärker äußert, je bewußter der Lachende sein Lachen begründet.¹⁸⁷

¹⁸³ Bergson: Das Lachen. S. 133.

¹⁸⁴ Bergson: Das Lachen. S. 133.

¹⁸⁵ Bergson: Das Lachen. S. 134.

¹⁸⁶ Bergson: Das Lachen. S. 134.

¹⁸⁷ Bergson: Das Lachen. S. 136.

Sind wir also dem Pessimismus verfallen, wenn wir versuchen unser Lachen theoretisch zu fundieren? Lachen, das macht Bergson klar, ist ein Machtinstrument, selbst wenn es diese Macht, die Herrschaft des Lachenden teilweise unterläuft, bleibt es aus einer moralischen Perspektive problematisch – der Lachende fühlt sich eben nicht in den Verachten ein, er empfindet keine Empathie, lässt sich zwar kurz in sein Spiel verführen, bleibt diesem gegenüber jedoch immer überlegen. Man könnte an dieser Stelle sicherlich entgegen, dass es Formen der Komik gibt, die die Herrschaftsverhältnisse verkehren, bei denen die komischen Figuren nicht ausgelacht werden, sondern aufgewertet. Jedoch muss man Bergson zugutehalten, dass er diesen Aspekt der Komik durchaus in Augenschein nimmt, ihn jedoch nur als untergeordnet betrachtet. Das Lachen dient der Verbesserung der Gesellschaft, trifft aber weder immer die richtigen, noch ist es eine unbedenkliche Sache. Die Ambivalenz der Komik, die Spannung von Befreiung, Sympathie und Demütigung, die die Beziehung von Lachendem und Ausgelachtem bestimmt, bleibt ungelöst.

Schließen wir das Kapitel mit den poetischen Schlussworten Bergsons, die ein wenig versöhnen mögen. Darin ruft er das Bild des Meeres auf, vergleicht den Meeresschaum mit dem Lachen:

Das Lachen ist wie dieser Schaum. Es zeigt den Aufruhr an der Oberfläche des sozialen Lebens an. Es zeichnet die beweglichen Umrisse dieser Erschütterungen augenblicklich nach. Es ist auch salzhaltig. Und es prickelt wie Schaum. Es ist etwas Leichtes, Fröhliches. Der Philosoph, der es einfängt, um davon zu kosten, wird im übrigen noch in der geringsten Menge bisweilen eine Dosis Bitterkeit entdecken.¹⁸⁸

3.2 Kritik an Bergsons Komiktheorie

Die Komiktheorie Bergsons kann viele Formen des Komischen beschreiben, doch zeigen sich auch Grenzen seiner Theorie. Drei mögliche Kritikpunkte sollen im Folgenden besprochen werden.

Ich habe gezeigt, dass die Komiktheorie im Kontext eines umfangreichen philosophischen Werks entstanden ist. Die Frage der Beziehung von Materie und Leben,

¹⁸⁸ Bergson: Das Lachen. S. 136.

von Starrheit und Bewegung, Freiheit und Determinismus ist eines der Grundthemen von Bergsons Denken. Auch wenn der Begriff des *élan vital* in *Le rire* nicht fällt, besteht ein unübersehbarer Bezug zu dem später ausgearbeiteten Prinzip des Lebensschwungs. Den heutigen Leser mag dieses Prinzip befremden. Die Annahme einer der toten Materie Vitalität einhauchenden Kraft erscheint durchaus fragwürdig. Ist dieser philosophische Unterbau für eine Komiktheorie nicht zu großer Ballast? Oder anders gefragt: Kann man die Komiktheorie übernehmen, ohne implizit die Philosophie Bergsons zu affirmieren? Diese Frage ist keine, die nur für Bergson Berechtigung hat. Vergewärtigen wir uns die Namen der wichtigsten Komiktheoretiker, wird uns schnell klar, dass fast alle Theorien im Kontext umfangreicher, zumeist philosophischer Programme entstanden sind. Trotzdem dürfen wir nicht vergessen, dass Bergsons Komiktheorie auf einem starken Dualismus gründet, in dem das Leben gegen die Materie ausgespielt wird, dass Lachen im Sinne Bergsons nur als Strafe vor dem Horizont der Vervollkommnung der Gesellschaft Sinn hat.

Der zweite Kritikpunkt betrifft die Leistungsfähigkeit der Komiktheorie. Oftmals wird sie als zu enggefasst beschrieben. So meint Horn mit Blick auf Bergsons Konzept der Verdinglichung:

Wir sehen somit, daß bereits nach dem Zeugnis der eigenen Beispiele Bergsons die Mechanizität als Starrheit nicht die einzige objektive Quelle des Lächerlichen ist (geschweige denn des Komischen überhaupt): es geht bei der Komik des Mechanischen immer auch um die allgemeinere Komik der Würdelosigkeit, die von der Verdinglichung impliziert ist, die sich aber auch in Nicht-Mechanischem bekunden kann (ein tobender, dabei aber ungefährlicher Mensch ist z.B. komisch, weil er unbeherrscht, unfrei, würdelos ist, ohne daß dies irgendeine mechanische Wiederkehr zu implizieren brauchte).¹⁸⁹

Dem stimme ich nicht zu. Sicher, wenn ein Mensch wie ein Ding dargestellt oder behandelt wird, wird damit seine Würde, seine Menschlichkeit in Frage gestellt. Doch lässt sich aus dieser Beobachtung eine Komik der Würdelosigkeit ableiten? Es ist nach Bergson eine Grundbedingung der Komik, dass der Rezipient nicht die Würde, die Individualität, die Freiheit der Figur beachtet, sondern in Distanz zu ihr steht. Umgekehrt ist aber die Distanz, die herabsetzende Darstellung kein zureichender Grund für Komik. Bergson bemüht sich gerade um eine enge Bestimmung, da er die Wurzel des Lächerlichen freilegen will. Horn nähert sich dem Problem auf ganz

¹⁸⁹ Horn: Das Komische im Spiegel der Literatur. S. 115.

unterschiedliche Weise und kommt deswegen zu folgendem Schluss: „Das Mechanische des Lebendigen ist demnach keineswegs *die* objektive Quelle des Komischen, sondern nur eine der möglichen Formen der Normabweichung.“¹⁹⁰

Dem Argument der Begrenztheit seiner Theorie begegnete Bergson bereits zu Lebzeiten. Er rechtfertigte 1919 in einer Stellungnahme seine Methode gegenüber Yves Delage folgendermaßen:

Definieren kann man die Komik aufgrund eines oder mehrerer allgemeiner und äußerlich sichtbarer Wesenszüge, die man an diesem und jenem komischen Effekt festgestellt hat. Solche Definitionen sind schon seit Aristoteles in Umlauf; die Ihre, scheint mir, wurde auch folgendem Weg erreicht: Sie zeichnen einen Kreis und weisen darauf hin, daß auf gut Glück gewählte komische Effekte darin enthalten sind. Sicher gehören die erwähnten Merkmale, soweit sie von einem scharfsinnigen Beobachter registriert worden sind, zur Komik. Ich glaube aber, man trifft sie oft auch dort an, wo es keine Komik gibt. Die Definition wird also meist zu weit gefaßt sein.¹⁹¹

Bergsons Herangehensweise ist eine andere. Er konzentriert sich auf die Herstellungsverfahren der Komik und versucht darin ein gemeinsames Prinzip zu erkennen. Das daraus gewonnene Leitmotiv mag eng wirken und nicht alle Formen der Komik direkt erklären können, doch gerade darin besteht ihr Vorteil:

Sie wirkt einengend, weil es neben dem, was seinem Wesen nach und aus sich selbst, was seiner inneren Struktur wegen lächerlich ist, noch eine Menge Dinge gibt, die zum Lachen reizen wegen einer oberflächlichen Ähnlichkeit mit jenem ersten, an sich lächerlichen Ding oder wegen irgendeiner zufälligen Beziehung zu einem anderen Ding, das an jenes erinnert, und sofort: Die Komik nimmt kein Ende.¹⁹²

Die Methode Bergsons und sein Verständnis von Komik sind diffizil und nicht so naiv, wie in den meisten Fällen dargestellt. Beides wird deswegen im nächsten Kapitel noch explizit behandelt.

Horn macht jedoch auch auf etwas anderes aufmerksam. Ist die Theorie Bergsons wirklich so eigenständig, wie bisher dargestellt? Man kann sie auch als Spezialfall allgemeinerer Komiktheorien betrachten. Leben und Materie – alles dreht sich um die Spannung dieser beiden gegensätzlichen Prinzipien. Es verwundert kaum, wenn beispielsweise Greiner die Theorie als „subtile Ausführung der Theorie der Kontrast-

¹⁹⁰ Horn: Das Komische im Spiegel der Literatur. S. 115.

¹⁹¹ Bergson, Henri: Nachwort zur dreiundzwanzigsten Auflage. In: Ders.: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Meiner 2011. (Philosophische Bibliothek 622) S. 137-139. Hier: S. 137.

¹⁹² Bergson: Nachwort. S. 138.

bzw. Inkongruenzkomik“¹⁹³ bezeichnet. Dabei nähert sie sich dem Komischen auf anderem Wege. Während die meisten Kontrast- und Inkongruenztheorien eine sehr allgemeine Definition geben, die immer weiter eingeengt wird, beschreibt Bergson einen bestimmten Kontrast als Ausgangspunkt zahlreicher komischer Erweiterungsmöglichkeiten.

Der dritte Kritikpunkt, den ich gegen Bergson ins Spiel bringe, ist seine einseitige Perspektive auf die Beziehung zwischen Verlachtem, Lachendem und Komikproduzenten. Bergsons Fokus liegt auf dem Verlachten. Der Lachende oder die lachende Gruppe interessiert Bergson kaum.

Bergson deutet lediglich mit der Unterscheidung von „geistreichen“ und „komischen“¹⁹⁴ Äußerungen an, dass es unterschiedliche Konstellationen der komischen Situation geben kann. Es wird auch nicht wirklich klar, worin der Mehrwert des Lachens für den einzelnen besteht. Ist es wirklich nur ein kurzer Moment der Entspannung, der uns Lust an der Komik gibt? Liegt dem Lachen nicht eine tiefergehende Lust an der eigenen Körperlichkeit zugrunde? Welche Dynamik bestimmt die Gruppe der Lachenden?

Bergsons Erklärung des Lachens als Strafe einer Gruppe zum Ziele der Vervollkommnung reduziert das facettenreichen Phänomen der Komik auf einen Aspekt. Die Sprachkomik straft niemanden direkt. Das Moment der Korrektur entschwindet oftmals hinter einem Schleier der Ausgelassenheit, der Freude am Spiel, am phantasievollen Ausprobieren und dem Sprengen vorgegebener Regeln und Grenzen. Auch wenn in der Tiefe immer ein Rest von Bestrafung liegen mag, lassen sich viele Facetten der Komik nur verstehen, wenn wir den Lustgewinn des einzelnen ins Auge fassen. Denn wie das Lachen pflanzt sich auch das komische Verhalten fort, steckt an, ruft zur Nachahmung auf. Der Komikproduzent feiert mit den Lachenden die eigene Überlegenheit über die tote Materie, die eigene Beweglichkeit und Lebendigkeit.

¹⁹³ Greiner, Bernhard: Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretation. 2., aktualisierte und ergänzte Auflage. Tübingen: Francke 2006. S. 90.

¹⁹⁴ Vgl. Bergson: Das Lachen. S. 77f.

3.3. Gegen einen essentialistischen Komikbegriff und für die Theorienvielfalt

Komik, das wird immer klarer, lässt sich nicht auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner bringen. Jede Definition oder Perspektive reduziert das Phänomen und ignoriert die Vielfalt der Ausprägungen des Komischen. Es verhält sich ähnlich wie Wittgenstein über den Begriff des Spiels konstatiert:

66. Betrachte z.B. einmal die Vorgänge, die wir »Spiele« nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiel, Kampfspiele, usw. Was ist allen diesen gemeinsam? – Sag nicht: »Es muß ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht »Spiele« « – sondern schau, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau! – Schau z.B. die Brettspiele an, mit ihren mannigfachen Verwandtschaften. Nun geh zu den Kartenspielen über: hier findest du viele Entsprechungen mit jener ersten Klasse, aber viele gemeinsame Züge verschwinden, andere treten auf. Wenn wir nun zu den Ballspielen übergehen, so bleibt manches Gemeinsame erhalten, aber vieles geht verloren. – Sind sie alle »unterhaltend«? Vergleiche Schach mit dem Mühlfahren. Oder gibt es überall ein Gewinnen und Verlieren, oder eine Konkurrenz der Spielenden? Denk an die Patienen. In den Ballspielen gibt es Gewinnen und Verlieren; aber wenn ein Kind den Ball an die Wand wirft und wieder auffängt, so ist dieser Zug verschwunden. Schau, welche Rolle Geschick und Glück spielen. Und wie verschieden ist Geschick im Schachspiel und Geschick im Tennisspiel. Denk nun an die Reigenspiele: Hier ist das Element der Unterhaltung, aber wie viele der anderen Charakterzüge sind verschwunden! Und so können wir durch die vielen, vielen anderen Gruppen von Spielen gehen. Ähnlichkeiten auftauchen und verschwinden sehen.

Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.¹⁹⁵

Wittgensteins späte Sprachphilosophie gibt den Anspruch auf, endgültige, allumfassende Begriffsbestimmungen zu geben. Die von Menschen gesprochene Sprache lässt sich nicht ein für allemal festlegen. Begriffe, wie der des Spiels, haben keine Essenz, die man entdecken kann und von der aus alle „Spiele“, alle Gebrauchsformen des Begriffs ableitbar sind.

Bergson entwickelt in *Le rire* ein ähnliches Verständnis von Komik, wobei er sich nicht ganz von dem Gedanken einer grundsätzlichen Bestimmbarkeit löst:

Wir haben von Anfang an durchblicken lassen, daß es ein eitles Unterfangen wäre, alle komischen Wirkungen auf eine einzige simple Formel bringen zu wollen. Freilich gibt es diese Formel; sie läßt sich aber nicht einfach abspulen. Anders gesagt, die Deduktion muß da und dort vor besonders starken Effekten haltmachen, weil jeder einzelne ein Modell darstellt, um das sich neue, ähnliche Effekte gruppieren. Diese Effekte können nicht von der Formel

¹⁹⁵ Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen. Wissenschaftliche Sonderausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967. S. 48.

abgeleitet werden, sie sind nur komische wegen der Verwandtschaft mit denen, die sich ableiten lassen.¹⁹⁶

Seiner Suche nach der „immer gleichbleibenden Substanz“¹⁹⁷ des Lächerlichen stellt er deswegen folgende Überlegung voran:

Daß nun auch wir dem Problem zu Leibe rücken, können wir einzig mit der Absicht rechtfertigen, die komische Phantasie auf keinen Fall in eine Definition zu zwingen. Wir sehen in ihr etwas Lebendiges. Wir werden sie, so leichtgeschürzt sie auch sein mag, mit dem Respekt behandeln, der dem Leben gebührt. Wir werden nichts anderes tun als zusehen, wie sie wächst und sich entfaltet. Und sie wird, unmerklich von einer Form in die andere übergehend, vor unseren Augen die seltsamsten Metamorphosen durchleben. Für uns wird keines von den Dingen, die wir sehen, nebensächlich sein. Wer weiß, vielleicht vermittelt uns dieser fortwährende Kontakt etwas Geschmeidigeres als eine theoretische Definition – eine praktische und intime Kenntnis, wie sie sich aus langjähriger Kameradschaft ergibt. Vielleicht auch entdecken wir zum Schluß, daß wir unversehens eine nützliche Erfahrung gemacht haben.¹⁹⁸

Bergson und Wittgenstein trennt vieles. Wittgenstein spricht von einem Begriff, vom Gebrauch eines Ausdrucks in der Sprache und damit von der Sprache selbst. Bergson untersucht die komische Phantasie, ein Vermögen. Und doch ähneln sich die beiden im Zweifel über die Definierbarkeit ihres Gegenstands. Denn beides, Sprache und komische Phantasie, sind - mit den Worten Bergsons - „etwas Lebendiges“.

Die Untersuchung der Komik muss ihrem Gegenstand angemessen sein. Der bloße Intellekt kann des Lebendigen nicht habhaft werden, es bedarf einer Methode, die das Komische in seinem Wachstum, seinem Werden zu beschreiben versucht.

Autoren, die Bergsons Komiktheorie als zu enggefasst kritisieren, ignorieren dessen grundsätzliches Verständnis des Gegenstands oder besser gesagt: Nicht-Gegenstands. Es gibt keine Essenz, die sich auffinden und beschreiben ließe und von der aus alle komischen Effekte direkt ableitbar sind, sondern ein Netzwerk von Ähnlichkeiten, von Kennzeichen, von Dingen über die wir lachen und von denen wir wissen, dass sie andere komisch finden. Nehmen wir diesen Gedankengang ernst, müssen wir die Suche nach einer allgemein gültigen Definition von Komik vergessen und uns stattdessen bemühen, Verbindungen nachzugehen und aufzuzeigen, Äste, Knotenpunkte zu bestimmen und damit ein besseres Verständnis für diese ästhetische Kategorie zu gewinnen. Die Theorie des Mechanischen, des Überdeckens des Lebens durch Materie kann dabei als Plattform, als Stamm, als Grundprinzip dienen, zu dem man immer wieder zurückkehren kann.

¹⁹⁶ Bergson: Das Lachen. S. 34.

¹⁹⁷ Bergson: Das Lachen. S. 13.

¹⁹⁸ Bergson: Das Lachen. S. 13.

4. Prinz Hamlet der Osterhase oder »Selawie« oder Baby Wallenstein

Fritz von Herzmanovsky-Orlando schrieb mehrere Dramen, die meisten davon sind Komödien. Diese Arbeit widmet sich dem weitgehend unbeachteten Stück: *Prinz Hamlet der Osterhase oder »Selawie« oder Baby Wallenstein. Eine Gesellschaftskomödie aus den feinsten Kreisen Böhmens und Mährens*¹⁹⁹.

Die Auswahl hat mehrere Gründe: Das Stück wurde von der Forschung zumeist ignoriert. Das mag unter anderem an den zahlreichen komischen Elementen liegen, die nicht immer dem „guten Geschmack“ entsprechen.²⁰⁰ Gerade diese Elemente sind aber für meine Arbeit von größter Bedeutung. Zudem ist es ein Stück, das selbst das Theater reflektiert, sich mit Literatur auseinandersetzt und somit für das dramatische und insgesamt literarische Schaffen des Autors besonders aufschlussreich ist.

4.1 Allgemeines zum Stück

Herzmanovsky-Orlando begann die Arbeit an *Prinz Hamlet der Osterhase* vermutlich 1936. Dabei scheint – wie zumeist bei ihm – ein Exzerpt Ausgangspunkt gewesen zu sein. Die Notizen zu Johannes Willes *Gestürzt*, einer historischen Skizze über den Fürsten Wenzel Eusebius Lobkowitz, finden sich zu Beginn des Stücks in Rudis dramatischen Vortrag verarbeitet wieder. Aus der Frühphase der Entstehung sind zudem ein Personenverzeichnis und Studien zur Sprechweise einzelner Figuren überliefert.²⁰¹

Im September 1936 gab der Autor bereits einem Theaterverlagsdirektor eine umfangreiche Inhaltsangabe. Es ist jedoch davon auszugehen, dass zu dieser Zeit noch nicht einmal das von Herzmanovsky-Orlando angegebene Drittel der dialogischen Gestaltung fertiggestellt war. Wahrscheinlich lag erst Anfang 1938 eine erste durchgehende Fassung vor.²⁰²

¹⁹⁹ Aus ökonomischen Gründen verwende ich im weiteren Verlauf dieser Arbeit den Kurztitel: *Prinz Hamlet der Osterhase*.

²⁰⁰ Barthofer zählt den größten Teil des Stücks zum „Niedrig-Komischen“. Vgl. Barthofer: Das Groteske. S. 193.

²⁰¹ Vgl. Kircher, Klaralinda: Prinz Hamlet der Osterhase. Entstehung und Rezeption. In: Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Dramen. Sämtliche Werke. Band 6. Herausgegeben und kommentiert von Klaralinda Kircher. Salzburg, Wien: Residenz 1985. S. 361-365. Hier: S. 361f.

²⁰² Vgl. Kircher, Klaralinda: Entstehung und Rezeption. S. 364.

Herzmanovsky versuchte immer wieder, Theaterverlage und Theaterfachleute für das Stück zu interessieren. Korrespondenzen mit dem Arcadia-Verlag, dem Schauspielhaus Zürich oder dem Leipziger Verleger Ralph Steyer brachten jedoch nicht den erhofften Erfolg.²⁰³ *Prinz Hamlet der Osterhase* sollte zu Lebzeiten des Autors nicht veröffentlicht oder aufgeführt werden, und selbst Friedrich Torberg nahm das Stück nur in Auszügen in seine Ausgabe auf. Uraufgeführt wurde das Stück in der Torberg-Fassung erst 1970, die Premiere in ganzer Länge feierte es 1983 am Schauspielhaus Zürich.²⁰⁴

Die Ablehnung der Verlage, Theaterhäuser und Torbergs verblüfft, scheint doch Herzmanovsky-Orlando in der Konzeption des Stücks besonderes Augenmerk auf eine Breitenwirksamkeit gelegt zu haben. Den frühen Briefentwurf an einen Theaterverlag leitet er folgendermaßen ein:

Um hoffentlich in die theatralische Öffentlichkeit im Deutschen Reich zu gelangen, versuche ich nun doch, Ihrem Rat folgend, kein ernstes historisches Schauspiel, sondern eine Komödie zu schreiben, die ein durchaus vornehmes Miliö hat und – stark karikiert – die Vorzüge und Schwächen der Gentry zeigt, die sich aus der Vorkriegszeit in unsere Tage hinübergerettet hat. Um vollkommen zeitlos bezüglich der »Familien« zu bleiben, wähle ich symbolisch-historische Namen, wie das Personenverzeichnis des Stückes zeigt, das nun dialogisch etwa zu einem Drittel fertig liegt. Da ich weiß, in welcher liebenswürdiger Weise Sie an meinen Bestrebungen Anteil nehmen und ich sehr gerne im Rahmen Ihres Verlages starten möchte, nehme ich mir nochmals die Freiheit, Sie um Ihr Urteil zu bitten, ob nach den allerdings kargen Andeutungen dieses Briefes, die Komödie die Aussicht hätte, angenommen zu werden.²⁰⁵

Der Ausgestaltung der Komödie geht der Wunsch voran, ein großes Publikum zu erreichen – das widerlegt einerseits die These, bei Herzmanovsky-Orlando handle es sich um einen Dilettanten, der ambitionslos, aus Liebhaberei literarisch tätig gewesen wäre, andererseits legt es die Vermutung nahe, dass dem Autor das Konzept von *Prinz Hamlet der Osterhase* dem Geschmack der Zeit besonders verträglich erschien.

Konzept

Herzmanovsky beschreibt das Konzept kurz und bündig: „Das Stück spielt im Böhmen Masaryks, wo die Figuren des Wallensteindramas zu neuem, aber nicht ganz erfreulichem Leben erwachen.“²⁰⁶ Graf und Gräfin Wallenstein, ihre Tochter Thekla, die

²⁰³ Vgl. Kircher: Entstehung und Rezeption. S. 364f.

²⁰⁴ Vgl. Kircher: Entstehung und Rezeption. S. 365.

²⁰⁵ Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Dramen. Sämtliche Werke. Band 6. Herausgegeben und kommentiert von Klaralinda Kircher. Salzburg, Wien: Residenz 1985. S. 310.

²⁰⁶ Zitiert nach: Kircher: Entstehung und Rezeption. S. 365.

Grafen Üllö, Iszolany und Terzky, Viscount Buttler, Professor Seni – der Großteil des Personeninventars stammt aus Friedrich Schillers Wallenstein-Trilogie und geht mehr oder weniger auf historische Persönlichkeiten zurück. Die Figuren befinden sich aber nicht im 30jährigen Krieg, auch nicht in der Klassik, sondern auf einem Schloss in Böhmen zur Osterzeit Ende der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts. Sie sind „karikiert“ dargestellt, es handelt sich um eine Parodie. Doch Herzmanovsky-Orlando legt darauf wert, dass nicht Schiller verspottet werden soll. In einem Briefentwurf schreibt er: „Es ist ein wenig als Parodie auf die jetzt so beliebten »feinen« Milieustücke gedacht, doch handelt es sich keineswegs um eine Parodisierung oder gar Herabsetzung des großen Schillerdramas um Wallenstein, obschon die Personen zum Teil Namen aus der Glanzepoche Böhmens tragen [...]“²⁰⁷ Weiters heißt es: „Es ist vielmehr das psychologische Essay dahinter: wie würden sich heute diese Herrschaften benehmen?“²⁰⁸

Ein psychologischer Essay ist *Prinz Hamlet der Osterhase* nicht wirklich geworden. Trotzdem: Die Grundidee des Stücks beruht auf einem Anachronismus, das Verfahren, das ihm zugrunde liegt, ist die Transposition; es handelt sich um eine neue Versuchsanordnung, die Figuren werden in ihrer Anlage übernommen, leicht bis stark verändert und in neuer Zeit und Umgebung wiederbelebt.

Handlung

Es ist für Fritz von Herzmanovsky-Orlandos dramatische Texte typisch, dass nicht ein Plot das Konzept bestimmt. Das heißt jedoch keineswegs, dass das Stück handlungsarm ist. Ganz im Gegenteil: Die acht Aufzüge des *Prinz Hamlet der Osterhase* sind voller theatertypischer Handlungsstränge. Den wichtigste bildet die Liebesgeschichte zwischen Thekla Wallenstein und Rudi Lallmayer, einem angehenden Schauspieler, der unter Sprachstörungen leidet. Der Vereinigung der beiden steht jedoch nicht nur der Standesunterschied im Wege, sondern auch Jaroschinski, eifersüchtiger Adelsmarschall von Tambor. Dieser knüpft Graf Wallenstein beim Kartenspiel beinahe sein ganzes Vermögen ab und verlangt als Ersatz die Hand Theklas. Erst nachdem auch die Revanche zugunsten Jaroschinskis ausgegangen ist und der letzte Rest des Besitzes verloren ist, attackiert Graf Üllö Jaroschinski und enttarnt ihn dabei als Falschspieler. Der Bösewicht wird beiseite geschafft.

²⁰⁷ Zitiert nach: Kircher: Entstehung und Rezeption. S. 364.

²⁰⁸ Zitiert nach: Kircher: Entstehung und Rezeption. S. 364.

Rudi, im Glauben, Thekla an Jaroschinski verloren zu haben, beschließt unterdessen, im Wiener Stadtpark mithilfe einer Marinegranate Selbstmord zu begehen. Die Begegnung mit einer beleibten Witwe namens Wetti Zwöschbenflöckh verhindert jedoch sein Vorhaben. Durch Zufall kommt es trotzdem zu einer Explosion. Rudi wird festgenommen und zum Tode verurteilt. In der abschließenden Kerkerszene rettet Thekla den Schauspieler. Arabella, eine „Zigeunerin“, erscheint und eröffnet, dass Rudi der verschollene Herzog von Meidling ist und somit eine standesgemäße Partie darstellt. Ganz nebenbei findet sich ein zweites Paar, das der dramatischen Usance nicht ganz entspricht. Wetti Zwöschbenflöckh gibt ihre Vermählung mit Graf Iszolany bekannt. Das Stück endet mit einer Gesangseinlage des Chors der Untersuchungshäftlinge des Landesgerichts²⁰⁹ und dem Ausspruch „Sellawie“ aus dem Munde Graf Üllös.

Die Handlung verläuft keineswegs so kontinuierlich, wie geschildert. Sie wird gestört durch zahlreiche historische und intertextuelle Anspielungen, Anekdoten, Lieder, Gedichtvorträge und Theatervorstellungen und nicht zuletzt durch den überbordenden Einsatz von komischen Verfahren.

4.2 Komik im Stück

Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, alle komischen Elemente in *Prinz Hamlet der Osterhase* erfassen zu wollen. Die meisten von Bergson beschriebenen Verfahren werden von Herzmanovsky-Orlando verwendet. Die Techniken der Komik sind nicht nur an der Oberfläche zu erkennen, sie bestimmen die Struktur, die Sprache und die Figuren des Stücks.

Auch wenn in einer Szene fast immer mehrere komische Ebenen zusammentreffen, halte ich mich an die von Bergson gewählte Einteilung in: Komik der Formen und Bewegungen, Komik der Situationen und Handlungen, Komik der Sprache und Komik der Charaktere.

4.2.1 Komik der Formen und Bewegungen

Fritz von Herzmanovsky-Orlando besaß eine große Vorliebe für nonverbale Ausdrucksformen. Er beschäftigte sich intensiv mit der Bedeutung des Tanzes, sah in

²⁰⁹ Sie singen *Wir winden dir den Jungfernkranz* aus Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz*.

ihm eine Kulthandlung. In seiner künstlerischen Tätigkeit manifestiert sich diese Auseinandersetzung. Er verfasste mehrere Ballette und Pantomimen. Auch Theatertraditionen, in denen die Improvisation und nonverbale Komik eine wichtige Rolle spielen, übten großen Reiz auf ihn aus. Die Commedia dell'arte wird nicht nur inhaltlich häufig im Gesamtwerk thematisiert, aus ihr stammen die Vorbilder für zahlreiche Figuren Herzmanovsky-Orlandos. In *Prinz Hamlet der Osterhase* kommen jedoch wenige Elemente dieser komischen Kategorie vor. Trotzdem gibt es einige Techniken, die ich beschreiben möchte.

Komische Gestik – Aufmerksamkeit auf den Körper

Wiederholt rücken Körper ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Das nonverbale Geschehen, die Gesten, Bewegungen, Grimassen und Requisiten korrumpieren den dramatischen Dialog oder Monolog. Der Blick des Rezipienten wird von den Inhalten auf die Materialität des Bühnengeschehens gelenkt.

Ein Beispiel dafür ist schnell gefunden: Jaroschinski, in seiner Hauptfunktion Bösewicht, beobachtet das geheime Stelldichein von Rudi und Thekla. Für das Publikum sichtbar kämpft er mit immer größer werdender Wut auf das Liebespaar: „Jaroschinski ballt die Fäuste.“ (S. 261)²¹⁰ „Jaroschinski fährt sich in den Kragen und steht dann, die Fäuste geballt, als grauenhafte Grimasse da.“ (S. 262) „Sie [Thekla, Anm. d. Verf.] lauscht, denn Jaroschinski hat sich vor Wut geschüttelt.“ (S. 262) „Jaroschinski ist aus Wut in die Hocke gegangen und ringt die Hände.“ (S. 262) „Jaroschinski ächzt.“ (S. 263) „Jaroschinski hat mit dem Gebiß, das ihm vor Wut aus dem Mund gefallen ist, mit bebender Hand geknirscht.“ (S. 264)

Anfangs drückt sich der emotionale Zustand rein visuell aus. Das Ballen der Fäuste und die Grimassen sind für die Darstellung des Zornigen typisch. Im Laufe der Szene kommen zur Bewegung Geräusche hinzu, die auf den Dialog des Liebespaares Einfluss nehmen. Die Gestik, die Gebärden und Bewegungen wirken unfrei. Jaroschinski hat sich nicht unter Kontrolle. Das Publikum sieht den inneren Kampf des Voyeurs, der nicht auf sich aufmerksam machen will und sich doch nicht zu beherrschen weiß. Er wird zur Marionette seiner eigenen Wut. Dabei bleibt er stumm, die Geräusche sind Nebenprodukte seiner Bewegungen. Dieses Motiv der nonverbalen Geräuschproduktion

²¹⁰ Alle Zitate zum Stück beziehen sich auf folgende Ausgabe:

Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: *Prinz Hamlet der Osterhase* oder „Selawie“ oder Baby Wallenstein. In: Ders.: *Dramen. Sämtliche Werke*. Band 6. Herausgegeben und kommentiert von Klaralinda Kircher. Salzburg, Wien: Residenz 1985. S. 233-309.

gipfelt im Knirschen des Gebisses. Das künstliche Gebiss hat an sich einen komischen Charakter, ist es doch nur unzureichend imstande, den menschlichen Körper nachzuahmen. Die Prothese imitiert lediglich bedingt die Beweglichkeit des Lebendigen. Das Herausfallen verdeutlicht diese Steifheit.²¹¹ Jaroschinski kann nicht mehr an sich halten, er zerfällt in seine Einzelteile. Er verkörpert in sehr geringer Form, den von Wallner angesprochenen Kunstmenschen, der bei Herzmanovsky-Orlando häufig vorkommt.

Der komische Effekt wird noch gesteigert, indem Jaroschinski mit der Hand knirscht. Das falsche Gebiss erfüllt seine Rolle, obwohl es nicht mehr Teil des Körpers ist. Es handelt sich um einen Fall von Inversion, genauer gesagt: um einen Mini-Kreiseffekt. Obwohl die Zähne aus dem Mund fallen, funktionieren sie – so als könnten sie gar nicht anders als knirschen, egal auf welchem Wege.

Die Bewegungen und Geräusche Jaroschinskis stehen in direktem Zusammenhang mit dem Liebesdialog von Thekla und Rudi. Dieser wird zwar nur teilweise vom Verhalten des Voyeurs gestört, jedoch zieht es die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich. Der Fokus des Rezipienten wird von der Liebesszene auf das komische Äußere des Bösewichts gelenkt.

Diese Technik der Ablenkung der Aufmerksamkeit von einem inneren, ernsten Thema auf das Äußere einer Person finden wir im gleichen Aufzug nochmals. Rudis Vorbereitung auf das Treffen mit Thekla bildet ein Monolog, der mit Zitaten aus der Theaterwelt gespickt ist. Die Stimmung wird wiederholt von Rudis Blick in einen Zylinder, der offensichtlich einen Spickzettel enthält, gestört.

RUDI *Gehrock, Zylinder, die Arme verschränkt* [...] Man weiß, was du gewollt hast. – Das geht nämlich auf mich! – Vorwärts mußt du. Denn, zurück kannst du nicht mehr. *Blick in den Hut beim Knipsen eines Taschenlämpchens.* Wäärs möglich? Könnt ich nicht mehr wie ich wollte? nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Na ja! Mit dem Amor ist nicht gut Kirschen essen ... noch dazu bei Nacht! *Unsicher, dann Hut.* Aha! [...] Aber, seien wir wieder ernst! *Hut.* Aha! Da haben wir's! [...] A, schmeißen wir den Zettel weg! War's Unrecht an dem Guckebild ... *Hut* – elende Funzel! – Nein!! Gaukelbild!! *Hut* stimmt! Gaukelbild! Nicht Schaukelpferd ... der gräflichen Hoffnung mich zu ergötzen? Übrigens ist das anfechtbar. Die Maria Eis sagt: e r g e t z e n . Und die weiß, was sie sagt. Aber, lassen wir das. *Hut.* Und sah ich nicht den guten Weg ... zur Seite, der mir die Rückkehr offen stets bewahrt? *Brütend.* Nicht ohne Schaudern greift des Mannes Hund ... falsch. *Hut.* Hand!! in des Geschicksels geheimnisvolle Urne. *Nachdenkliche Pause.* (S. 258f.)

²¹¹ Man kann mit Bergson jeder Form von körperlichem Ersatz, von Prothese – Rollstuhl, Perücke, Brille Holzbein, Haken etc. – eine zumindest latent komische Wirkung nachsagen.

Der Schauspieler bereitet sich auf sein Rendezvous wie auf einen Auftritt vor. Die Textsicherheit lässt zu wünschen übrig. Dem Blick in den Hut geht das Vergessen oder Versprechen voran. Es ist keine unkontrollierte oder unbewusste Bewegung. Sie verdeutlicht vielmehr die Steifheit des Charakters, der die Verhaltensmuster seines Berufs auf eine reale Liebesbegegnung überträgt. Dem Blick Rudis folgt der Blick des Zuschauers. Herzmanovsky-Orlando führt ihn weg von den inneren Zuständen der Figuren, hin zu einem Körperteil oder zu einem bestimmten Gegenstand. Schmidt-Dengler sieht in dieser Blickführung ein wichtiges Mittel der Poetik Herzmanovsky-Orlandos: „Es kann kein Ganzes geben; unser Blick fällt auf ein Bruchstück, auf einen Körperteil, dem der Rest fehlt, der es zu einem ganzen menschlichen Körper machen würde.“²¹² Die Personen verlieren in dieser Darstellung ihre Einheit, unsere Wahrnehmung wird auf das Materielle oder Mechanische an ihnen gerichtet.

Slapstick – Bewegung, Munition, Verdinglichung

Eine einzelne Stelle ist mit der Überschrift „PANTOMIME“ hervorgehoben. In dieser Szene spielt Rudi Hamlet, der wiederum als Osterhase verkleidet ist. Man könnte von einem Theater im Theater im Theater sprechen, einer gesteigerten Form der Selbstreflexion und Illusion. Diese Szene endet in einer Slapstickeinlage. Ownitschek, Kammerdiener Wallensteins, fehlinterpretiert den theatralen Vorgang und versteht Rudis gebrülltes „*Wääärmuut!!!!*“ als Aufforderung: „*Da stürzt Ownitschek in höchster Aufregung herein, ein Tablett mit vielen Gläsern balancierend. Mit dem Ruf: Bin schon da! stolpert er, daß die Gläser mit schrapnellartiger Wirkung herumfliegen. Schrei der Entrüstung. Man putzt sich allerorten ab. Unter Tumult und Schimpfen fällt der/Vorhang*“. (S. 257) Der fallende Kellner ist ein beliebter Gag, das Stolpern eine klassische Technik der Komik – für Bergson ist sie überhaupt das Paradebeispiel einer komischen Situation.²¹³ Während beim Philosophen die Passanten über den Stolpernden lachen, findet die „feine“ Gesellschaft den Fallenden keineswegs lustig, schließlich ist sie selbst von den Auswirkungen seiner Ungeschicktheit betroffen. Interessant ist dabei die Wortwahl Herzmanovsky-Orlandos. Er benutzt den Ausdruck „schrapnellartig“. Die Gläser werden zu Geschossen. Die Salongäste sind dem komischen Angriff des theaterunkundigen Dieners ausgesetzt.

²¹² Schmidt-Dengler: Vom Fragment im Fragment. S. 46.

²¹³ Vgl. Bergson: Das Lachen. S. 17.

Auch in der zweiten Slapstickeinlage des Stücks spielt die Artillerie eine Rolle. Rudi, von Thekla verlassen, versucht seinem Leben ein Ende zu machen. Er tut dies jedoch nicht auf klassische Weise, sondern möchte seinen Abgang explosiv gestalten. Der Beginn des sechsten Aufzugs lässt schon manches erahnen: *„Partie im Stadtpark. Früher Morgen. Niemand ist zu sehen. Nur eine Amsel zwitschert einen Schlager./Rudi tritt auf. Mimengehrock. Tuberose im Knopfloch. Zylinder mit wehendem Trauerschleier. Zwei Dienstmänner tragen ein schweres Paket, das sie unter einer Bank verstauen.“* (S. 285)

Der Selbstmörder wählt nicht nur einen öffentlichen Ort, eine überzeichnete Idylle, zur Bühne seines Ablebens, sondern auch ein Mittel, bei dem er Hilfe benötigt. Das schwere Paket, das die beiden Dienstmänner unter die Bank stellen, entpuppt sich im Laufe der Szene als Marinegranate, die von Rudi nur mehr ausgelöst werden muss: *„Er kauert nieder und entfernt die Hülle. Eine Marinegranate wird halb sichtbar. Er arrangiert eine Zündschnur nach vorn.“* (S. 286) Ein Polizist präzisiert nach der Detonation: *„Es war eine 30½ Marinegranate.“* (S. 294) Die Frage, woher der angehende Schauspieler eine Waffe mit solch verheerender Wirkung hat, beantwortet Üllö: *„Wohrscheinlich von aan befreundeten Marinör, der sie aus Weltkrieg, bitte, heimgebracht hat. Schau, auf jedem zweiten Junggesellenschreibtisch knotzt sowas umanand.“* (S. 294)

Der Kommentar verdeutlicht die angespannte Lage zur Zeit des Ständestaats. Die Spuren des 1. Weltkriegs führen bis in die Privaträume. Die Relikte haben enorme Sprengkraft in sich, sie warten nur auf ihre Explosion. Jedoch bleibt Üllös Aussage an der Oberfläche, die Formulierung ist zu flapsig, um tiefe Beunruhigung beim Rezipienten auszulösen. Sie gibt auch keine Auskunft über die näheren Tatumstände oder Rudis psychologische Motivation zum Selbstmord. Das alles interessiert Herzmanovsky-Orlando nicht. Ihm geht es vielmehr um die komische Wirkung. Sprengstoffe eignen sich besonders gut zur Produktion von Komik, liegt ihnen doch ein Mechanismus zugrunde, der an Bergsons Schneeballeffekt erinnert. Eine kleine Ursache, das Anzünden einer Lunte oder das Betätigen eines Knopfes bringt ein System zum Laufen, dessen Wirkung enorm sein kann. In den meisten Fällen ist das System so automatisiert, dass selbst der Verursacher, hat er es sich anders überlegt, nicht mehr eingreifen kann – eine Inversion.

Dieser Automatismus wird auch Rudi zum Verhängnis. Das Auftreten Wetti Zwöschbenflöckhs verhindert die Ausführung der Tat, durch Zufall wird jedoch die

Granate ausgelöst: „Im selben Moment wirft ein Passant achtlos einen glimmenden Zigarrenstumpf, einen sogenannten »Tschick« weg. Die Lunte, die Rudi ohnedies die Zeit über mit dem Fuß wegzuschieben versucht hatte, fängt zischend an zu rauchen.“ (S. 290) Der nun wieder lebenswillige Lallmayer versucht seine neue Bekanntschaft auch ohne deren Einwilligung zu retten. Es entwickelt sich eine Szene, die aus einem Stummfilm stammen könnte:

Rudi legt ihr die trauerbehandschuhte Hand auf den Mund. Mit dem Rufe Jeden Moment bist du eine Leiche! schleift und zerrt er das dicke Monstrum weiter, wobei beide in einer Staubwolke zu Boden kollern. Er – noch immer den Trauerschleier am Zylinder – büßt einen Ärmel ein. Sein Gehrock geht hinten auseinander. Auch die Dame ist schrecklich hergerichtet. Sie stolpert über ein langes Barchentkleid, in das sie sich verheddert. Unter Gekreis und Ächzen fällt der Vorhang (S. 290)

Erneut arbeitet Herzmanovsky mit der Komik der Bewegung. Sie kollern und stolpern, ihre Körper wirken steif und un gelenk. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Kleidung gelegt. Die Kostümierung der Figuren hält den Belastungen nicht stand, sie ist zu steif, reißt oder wird selbst zur Falle für den Träger.

Das Komische der Szene speist sich vor allem aus der Widerspenstigkeit Wettis, ihrer Sturheit, sich nicht in Bewegung setzen zu wollen. Man könnte wieder von einer Inversion sprechen: Je mehr Rudi sich bemüht, sie wegzubewegen, umso stärker sträubt sie sich dagegen. Doch Rudi setzt sich durch, indem er Wetti zu einem Gegenstand degradiert. Schon eingangs bereitet der Autor das Publikum auf ihre Verdinglichung vor. Sie wird zuallererst akustisch eingeführt: „Man hört ein Geräusch, wie das Keuchen eines Motors. Dann sieht man wie eine enorm dicke Dame heranwackelt, eine Flasche Bitterwasser unterm Arm.“ (S. 287) Die Analogisierung Wettis mit einer Maschine klingt an. Die Verdinglichung erreicht in der Fortführung der Slapstickszene Anfang des siebenten Aufzugs ihren Höhepunkt. Die dicke Dame wird zur Kugel: „Rudi zerrt und rollt die Dame eben heran, die irr brüllt und kreischt.“ (S. 291) Trotzdem und das macht die Szene grotesk-komisch²¹⁴ wird dem Zuschauer der Widerwille Wettis dargestellt, ihr irres Brüllen und Kreischen, ihr Aufbegehren gegen die Verdinglichung mögen Mitleid erregen.

Bis jetzt hatte das Entzünden der Lunte nur indirekte Folgen, nun erfolgt die Explosion: „Da erschüttert eine dumpfe Detonation die Luft. Es regnet Kies und Zweige, vereinzelt auch noch während des ganzen Auftritts.“ (S. 291) Der Mechanismus ruft sich durch

²¹⁴ Barthofer verortet diese Szene nahe am Grotesken. Vgl. Barthofer: Das Groteske. S. 194.

den Kies- und Zweigregen in Erinnerung. Erneut setzt Herzmanovsky die Technik der Ablenkung ein. Unsere Aufmerksamkeit wird immer wieder von den Dialogen auf das körperliche Bühnengeschehen gelenkt. Im Verlauf der Szene heißt es: *„Eine große Kiesmasse geht nieder.“* (S. 291) *„Der Polizist wird unter einem großen herabfallenden Ast begraben.“* (S. 291) *„Eine Kiesmasse geht nieder.“* (S. 292) *„Inzwischen wird die dicke Dame durch einen großen Ast, der auf sie fällt, aus der Ohnmacht geweckt und schreit.“* (S. 292)

Maskeraden und Requisiten – Theaterwelt

Fritz von Herzmanovsky-Orlando legt in seinen Stücken besondere Aufmerksamkeit auf die Kleidung und Requisiten. Meist dient die Kostümierung dazu, ein gewisses lächerliches Verhalten der einzelnen Figuren zu unterstützen bzw. auszudrücken. Üllö tritt in der Schlusszene in *„prunkvoller ungarischer Trauergala“* auf und hat sogar *„Krepp um die Sporen“* (S. 296) oder Seni *„kann seine Zwickerschnur nicht entwirren“* (S. 243). Die Requisiten veranschaulichen die Eigenschaften oder Fehler der Figuren. Der stolze ungarische Adelige putzt sich heraus, der Buchgelehrte wiederum ist unfähig, die einfachsten praktischen Tätigkeiten zu bewältigen.

In manchen Fällen sind die Kleidungsstücke aber so ausgefallen, dass unsere gewohnte Wahrnehmung gebrochen wird. Dabei wird das Prinzip der Verkleidung selbst thematisiert. Rudi trägt in der Pantomimenszene als Hamlet ein Osterhasenkostüm: *„Hamlet hat sich Hasenohren aufgesetzt und erscheint mit einer Butte voller Eier.“* (S. 257) In der Liebesszene mit Thekla ist er in Toga, Kothurne, Lorbeerkranz gekleidet und hält eine Apollolleyer. Im Verlauf des Dialogs stellt sich heraus, dass die Leyer eigentlich eine Attrappe ist und einen anderen Zweck erfüllt: *„Er bietet ihr aus dem Schubfach Bonbons an, denn die Leyer ist auf eine Kaffeemühle montiert.“* (S. 261) Selbst die Kaffeemühle ist verkleidet. Die Dinge erfüllen nicht ihre gewohnte Aufgabe. Die Apollolleyer steht beispielhaft für die Entfunktionalisierung²¹⁵ der Gegenstände in Herzmanovsky-Orlandos Kosmos. Alles wirkt unwirklich und künstlich. Die Schlager zwitschernde Amsel, die Apollolleyer – Kulissen und Attrappen prägen das Bild. „Es lässt sich keine deutliche Trennungslinie zwischen Theater und der Welt, die mit bloßen Attributen des Theaters versehen ist, ziehen.“²¹⁶ Bühnenillusion, Theaterraum, Realität – die Kategorien lassen sich nicht klar unterscheiden.

²¹⁵ Vgl. Ma-Kircher: Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstochter. S. 44f.

²¹⁶ Schmidt-Dengler: Groteske und geordnete Wirklichkeit. S. 197.

Das Prinzip der Verkleidung lässt sich auf andere Bereiche ausdehnen. Beachten wir die Ausweitung auf die soziale Ebene, wird das Feld der komischen Effekte unüberschaubar. Schließlich ist der Grundidee der Komödie geschuldet, dass die auftretenden Personen und ihre sozialen Spielregeln einer vergangenen Ära angehören. Besonders deutlich wird das bei der Rechtsvorstellung des Grafen Wallenstein:

GRAF [...] Können wir nicht tauschen? Schauen S', ich hätt was sehr Nettes für Sie. Wir haben nämlich ... also, meine Frau und ich ... einen Falschspieler bei uns auf Schloß Prschelautz im Verlies ... schließlich wird er uns am End dort hin ...

BLAHA *entsetzt* Was?

GRAF Ja. In Prschelautz. Ich hab ihn nämlich nach Prschelautz bringen lassen, weil's dort feuchter is und ich das Geschrei nicht mehr hab hören können, wenn er gefoltert worden is ...

BLAHA *entgeistert* ... Verlies ... gefoltert ...

[...]

BLAHA *jetzt gefasst* Erlauben Sie! Sie haben also jemanden im Verlies? Das ist doch Freiheitsberaubung! Paragraph ... Paragraph ... und folgende. Wir leben doch nicht bei den Hottentotten!

GRAF *beruhigend* Nein, nein. Bei den Hottentotten dürfte so etwas allerdings nicht statthaben, weil das Englishmen sind. Aber, schau'n S', bei uns am Land, dort ist man nicht so wehleidig, weil man ein natürliches Rechtsempfinden hat. Sie müssen nämlich wissen, es ist ein Agrarbezirk. Im Industriegebiet freilich ... (S. 300f.)

Von Jaroschinski wird wie von einem Gegenstand gesprochen, von der Folter wiederum wie von alltäglichen familiären Angelegenheiten. Das Rechtsempfinden Wallensteins scheint wie die Vorlage der Figur aus dem 30-jährigen Krieg zu stammen und wirkt gegenüber der Justiz der 30er Jahr mehr als veraltet. Aber auch die Rechtspraktiken der Zwischenkriegszeit werden parodiert:

KRPETZ Ja. Sprengstoffverbrechen. Da is der Tod drauf. Ja, mein lieber Herr!

GRAF ... M ... ä, ä, Tod?

KRPETZ Wie gsagt. Wenn einer aber bloß ein aufgeblasenes Papiersackl zertatscht: lebenslänglich. Wann einer bei Standrecht laut aufstößt ... oder so ... zehn Jahre.

GRAF *gebeugt* Das Recht ist hart.

KREPTZ No was woll'n S'? Schon im Mittelalter hat so einer seine 24 Stunden wegen sowas brummen können. (S. 296f.)

Der Autor spielt auf das Sprengstoffgesetz von 1934 und den Tod des sozialdemokratischen Jugendlichen Josef Gerl an.²¹⁷ Das ernste Thema wird aber erneut in komischer Weise geschildert. Gerade im anachronistischen Zusammenprallen der Rechtspraktiken Wallensteins und der Wiener Justiz offenbart sich beider Unangebrachtheit. Wie Wallensteins Folter (man beachte, dass es sich dabei um Folter

²¹⁷ Vgl. Kircher, Klaralinda: Erläuterungen. In: Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Dramen. Sämtliche Werke. Band 6. Herausgegeben und kommentiert von Klarlinda Kircher. Salzburg, Wien: Residenz 1985. S. 366-428. Hier: S. 420f.

durch das Vorsingen ungarischer Lieder handelt) veraltet erscheint, so zeigt sich, dass die Gesetze der Wiener Justiz auf den einzelnen Fall nicht angemessen angewendet werden können, zu steif für das Leben sind. Dass es doch zu einem Happyend kommt, liegt an einer Rechtspraxis, die ihre Wurzel wohl im literarischen Diskurs hat.

BLAHA Liegt Durchlaucht denn soviel daran? Einen Weg gäb's freilich ...

GRAF *gedrückt* ... Lebenslänglicher Kerker?

BLAHA *lächelt* Etwas ganz Ähnliches! Wir greifen da auf das uralte Rechtsbrauchtum zurück und da gibt's folgendes Rechtsmittel: Wenn eine reine Jungfrau einen zum Tode Verurteilten zum Mann begehrt, wird er noch unterm Galgen frei. (S. 302)

Dass sich Thekla bereitwillig zur Verfügung stellt, ist ohnehin klar. Die Lösung der sonst so gestrengen Wiener Justiz ist zwar vollkommen absurd, im dramatischen Kontext aber nicht außergewöhnlich. Das Liebespaar findet zueinander, die Rechtsnormen werden als Maskerade enttarnt, die pragmatische Lösung, das „uralte Rechtsbrauchtum“ hält sich an romantisch-dramatische Gesetze.

Die Komik der Formen und Bewegungen richtet unseren Blick auf bestimmte Körperteile, auf einzelne Requisiten oder Kostüme. Die Körper, die präsentiert werden, sind keine natürlich menschlichen, sondern werden mit künstlichen oder tierischen Attributen versehen oder sogar verdinglicht. Sie bewegen sich auch nicht anmutig oder geschmeidig, sondern folgen unbewussten Zwängen, sind ungeschickt und tollpatschig. Die Verkleidung kann als Grundprinzip des Stücks angesehen werden. Nicht nur Figuren treten kostümiert auf und soziale Regeln werden in ihrer Steifheit offengelegt, das Theater selbst kann als Maskerade verstanden werden. Die Künstlichkeit der Kulissen und Requisiten enttarnt das Bühnengeschehen als Illusion. Dieser Illusionscharakter beschränkt sich jedoch nicht auf das Theater. Winkler macht darauf aufmerksam, dass die Beziehung zwischen Bühne und Realität bei Herzmanovskys Orlando durchaus komplex ist: „Sein Theater ist keine Abstraktion der Wirklichkeit, sondern hebt diese erst ins Bewusstsein des Publikums. Erst durch das Theater werden die *wahren* Sachverhalte der Wirklichkeit aufgedeckt.“²¹⁸ Die Realität ist eine Illusion, die Illusion wird zur Realität. Kurz gesagt: Alles ist verkleidet, alles ist Theater.

²¹⁸ Winkler: Dramatik auf Abwegen. Episierung in den Dramen. In: Fetz, Bernhard/Ma, Klaralinda/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen. Wien, Bozen: folio 2004. S. 120-132. Hier: S. 123.

4.2.2 Komik der Situationen und Handlungen

Das Stück gliedert sich in acht Aufzüge unterschiedlicher Länge. Schauplätze sind ein Saal und der Schlosspark in Schloss Humpoletz in Böhmen, der Wiener Stadtpark und eine Armsünderzelle im Wiener Landesgericht. Der Zeitpunkt der Handlung ist mit Ostern 1937 genau angegeben. Die Motive und Handlungsstränge im Stück sind zahlreich und bühnentypisch. Trotzdem kommt es zu keinem Spannungsbogen, zu keiner kontinuierlich vorangehenden Handlung. Das hat mehrere Gründe und kann unterschiedlich interpretiert werden.

Torberg sieht darin eine grundsätzliche Schwäche von Herzmanovsky-Orlandos dramatischem Schaffen:

Die präzise Zuordnung bestimmter Äußerungen zu bestimmten Charakteren oder Situationen ist ebensowenig Herzmanovskys Sache und Ehrgeiz wie die psychologische Gestaltung der Charaktere selbst, die eindeutige Struktur der Konflikte, und, kurzum, die Beobachtung der handwerklichen Disziplinarvorschriften für den Aufbau epischer und dramatischer Werke. Sehr vieles von dem, was Herzmanovskys Figuren an bestimmten Stellen sagen, könnte er auch von anderen Figuren an anderen Stellen sagen lassen, sehr vieles von dem, was in bestimmten Augenblicken des Ablaufs geschieht, könnte auch früher oder später geschehen, oder gar nicht. Für die „Handlung“, soweit sie vorliegt, wäre das kein Verlust.²¹⁹

Die neuere Forschung wertet die Verstöße gegen klassische Theaterregeln um. Was Torberg dilettantisch vorkam, erscheint nun avantgardistisch:

Aber die mitunter ins Absurde gleitenden Dialoge der agierenden Gestalten, diese vermeintlichen Verstöße gegen die »Gesetze der Bühne«: sie decouvrieren die Absurdität der Handlung, ja des Handelns überhaupt. Der dadurch vermittelte Eindruck überlagert die lebendige Handlung mit Liebesszenen, Attentaten und allem, was gemeinhin als Bestandteil des traditionellen Dramas gilt. Die paradoxe Folge ist nun, daß der Handlungsüberschuß den Anschein von Handlungsarmut erweckt.²²⁰

Wie lassen sich diese spezifischen Strukturelemente Herzmanovsky-Orlandos aus der Perspektive der Komik lesen? Können Momente, wie die Absurdität der Handlung, die Überlagerung der lebendigen Handlung mit Bestandteilen des traditionellen Dramas oder der Handlungsüberschuss als Resultate von komischen Techniken verstanden werden, oder ist die Komik selbst ein Abfallprodukt der avantgardistischen Elemente?

²¹⁹ Torberg, Friedrich: Die Österreichische Spirale. Am 27. Mai vor 10 Jahren starb Fritz von Herzmanovsky-Orlando. In: Wort und Zeit 10 (5/1964). S. 1-6. Hier: S. 2.

²²⁰ Kircher, Klaralinda: Editorischer Bericht. In: Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Dramen. Sämtliche Werke. Band 6. Herausgegeben und kommentiert von Klaralinda Kircher. Salzburg, Wien: Residenz 1985. S. 321-328. Hier: S. 321.

Springteufel – Lieder und Sexualität

Etwas wird unterbrochen, zurückgedrängt, um wieder aufzutauchen und so weiter. Eine wiederkehrende Handlungssequenz, die dem Widerstand trotzt, findet sich in den Liedern Üllös. Der Onkel Theklas setzt häufig gegen den Wunsch der Allgemeinheit zu einem seiner Gesänge an. Diese sind zumindest in der Bühnenillusion schwer zu ertragen – sie werden als Folterinstrument eingesetzt. Zu Beginn des Stücks sind die Figuren den Gesangskünsten Üllös gegenüber noch aufgeschlossen:

ÜLLÖ [...] *Laut* Meine Herrschaften! darf ich euch ein Liedel singen, ein Liedel, das wir Magyaren ... in czarter Scheu ... sonst ... vor weiße Europäer ... geheim halten ... aber, weil ihr so liebe Leuteln seids ...
ALLE Ja, ja, bitte! (S. 243f.)

Das Singen wird als ungarische Tradition präsentiert. Die Inhalte sind geheim, dem „weißen Europäer“ fremd. Selbst die Zuseher werden aufgefordert, zu schwören, Verschwiegenheit zu wahren, falls nicht, müssten sie den Saal verlassen. Die Bühnenillusion wird gebrochen, oder besser gesagt: ausgedehnt. Das Publikum partizipiert am Theater, es ist nicht unbeteiligt, sondern involviert. Der Einbezug des Publikums verdeutlicht die Dringlichkeit der Geheimhaltung. Das Lied tradiert Wissen und Erfahrungen abseits der kanonisierten Geschichtsüberlieferung. Als Geheimbotschaften taugen sie jedoch keineswegs. Der Liedtext ist unzusammenhängend, kaum verständlich, von Sprachkomik durchsetzt und überzeichnet. Viel wichtiger als der Inhalt des Liedes ist die Positionierung des Gesangs – und damit Üllös – als Gegenspieler des Rationalismus. Nicht zuletzt bezeichnet Seni, Vertreter der Wissenschaft, ihn als „abscheuliche[s] Laster“ (S. 243).

Es dauert nicht lange, bis Üllö erneut eine Kostprobe seiner Gesangskünste geben will. Die anfängliche Begeisterung der Zuhörer schlägt in Ablehnung über.

ÜLLÖ Kinder! Seids nicht so materialistisch! Laßt mich noch ein Liedel singen, eh wir prassen gehn! Ich kann nämlich die Teufelstriller von Tartini s i n g e n !! Wollts es hören? *Ruft zur Tür hinaus* Opitz! Hol die Lokomotivpfeife und die große Fußpumpe, weißt!
ZDENKO Äh?
ÜLLÖ Jo. Ich sing besser zu Begleitung. Das ist wie Stimmgabel. Alsdann: wollts es hören?
ISZOLANY *stürzt vor* Töhötöm! ich bitt dich! das Porzellän wird wieder einmal zerbrechen! denk, wie du bei Kinskys hinausgeworfen worden bist!
ZDENKO Liebster Üllö! wollen wir nicht doch lieber soupieren gehen?
ÜLLÖ *zuckt die Achseln*. Banausen ... Aber, wenigstens ein kleines Liedel laßt mich singen ... bissel Musik muß sein ... es gibt keine gesündere Vorspeis!
ZDENKO Also, meinetwegen. (S. 251)

Bei der „Teufelstriller“ handelt es sich um eine Violinsonate von Giuseppe Tartini. Dass Üllö sich zutraut, diese zu singen, ist schlicht eine maßlose Selbstüberschätzung. Die Auswahl der Begleitinstrumente mutet eher surreal an. Tartini hätte sich wohl kaum die „Lokomotivpfeife“ und „große Fußpumpe“ als Besetzung gewünscht. Die Musik Üllös passt weder in den überlieferten künstlerischen, noch in den gesellschaftlichen Rahmen. Sie stellt eine Gefahr für die sozialen Spielregeln und das Inventar des Gastgebers dar. Es folgt ein Lied, dem der Mechanismus des Springteufels als Kompositionsprinzip zugrunde liegt:

ÜLLÖ *singt* Haifig wird das Ungor Raiber,
 alles stiehlt er, nur nicht Waiber.
 Weil dies für Kavalier ist Szünd,
 und, auch, bitte! wegen Kind!
 VIELE STIMMEN DER HÖCHSTEN KREISE BÖHMENS Bitte, aufhören ...
 ÜLLÖ Der Huszar von Kecskemét
 ist gerne gegen Damen nett.
 Sind Damen aber, bitte, schiech,
 dann wird der Huszar, bitte, Viech.
Stimmen wie oben
 Der erwachte Löw blickt wild.
 Und ganz entsetzlich ist sein Bild.
 Ain Aug ist rot, der andre grün,
 ganz wie bei großer Dampfer Wien.
Stimmen wie oben
 Zwei Dampfer auf dem Flusse Theiß.
 Die pantschten mühsam durch den ...
 STIMMEN Sofort aufhören!
 ÜLLÖ Brei, bitte ...
 ZDENKO Also Töhötöm ... marsch ... dort ist die Tür! (S. 252)

Beachtenswert ist, dass zwischen dem Lied und den Gegenstimmen ein Rhythmus entsteht. Der Widerstand gegen den Gesang wird somit selbst Teil des Liedes, nämlich als Chor, als Refrain. Trotzdem setzt sich die Ablehnung durch. Der vorhergesagte Verlauf tritt ein und Üllö wird erneut hinausgeworfen.

Das hindert ihn jedoch nicht, im vierten Aufzug erneut Lieder anzustimmen. Wieder trifft er auf Widerstand, wenn auch nicht auf ganz so vehementen, lediglich Gräfin Wallenstein meint: „Lieber Töhötöm, möchtest du nicht lieber was anderes singen? Oder bissel ausreiten – vor dem Dejeuner?“ (S. 272) Doch der ungarische Graf lässt sich nicht bremsen und fährt „etwas gekränkt“ (S. 272) fort.

Im letzten Aufzug darf Üllö erneut eine Gesangsprobe liefern. Das Happyend in greifbarer Nähe, hat Üllö das plötzliche Bedürfnis sich künstlerisch auszudrücken. Auch hier sei wieder das ganze Lied inklusive Einsprüche wiedergegeben:

ÜLLÖ Also, Kinder! Ihr stehts euch im Licht. No ja, so verliebte Leuteln. Aber du, Wallensteinbácsi, magst nit aan Einspänner mit Saft? Joi! und da: ein Henderl! Aber ... Henderl ... da muß ich Euch ein Liederl singen!

Henderln gibt es allerlei,
weiße, schwarze, schecketö,
hunderte von Hunderten.
Hendeln hatterlaandwirtgern.
Kindernährmehl fressensie,
waitausbestes fürdön Vieh,
schauzwiedas gedeihensie!

Kleine Pause

Warum bin ich so drecketö?
klagt das kleinste Schecketö.

ALLE Aufhören ... aufhören ...

Ein Zuschauer hinterm Fenster droht sogar mit dem Stock.

BLAHA Jetzt fang ich an zu begreifen ... *Graf gibt ihm einen neckischen Rippenstoß.*

ÜLLÖ Grad das eine müßts ihr mich noch singen lassen!

Plöö-tzlich gackert Kleinstes laut,
uner wortett gackernalle,
wittern, bitte, eine Falle?
Alle hundertt gackernsie.
Was hattänder liebe Vieh? (S. 304)

Erst das Eintreffen des deus ex machina in Gestalt der Zigeunerin kann den Gesang stoppen. Neben der spezifischen Sprachkomik des ins Lautpoetische tendierenden Nonsenslieds ist es aber die all diesen Szenen zugrunde liegende Mechanik des Springteufels, die die Komik erzeugt. Üllös Drang, sich musikalisch auszudrücken, ist stärker als die gesellschaftlichen Konventionen, die ihm Einhalt gebieten wollen. Er kann nicht anders als singen – es ist eine harmlose Zwangshandlung, ein Spleen des Grafen. Das Publikum wartet geradezu auf das nächste Lied, ob mit hoffnungsvollem Entzücken oder kopfschüttelnder Ablehnung sei dahin gestellt.

Es gibt aber noch ein den Liedern übergeordnetes Thema, dessen Tabuisierung die Struktur und den Verlauf des ganzen Stücks mitbestimmt. Dieses Thema ist die Körperlichkeit, insbesondere die Sexualität. An Üllös Liedern wird deutlich, dass die stärksten Reaktionen auf obszöne, oder doppeldeutige Stellen folgen. Das Lied selbst stellt aber eine Verdrängungsstrategie dar. Üllös erstem Gesang geht ein Gedichtvortrag Theklas voran, der eine abgewandelte Version von Schillers Bürgschaft zum Inhalt hat. „DIE TOCHTER DES EUNUCHEN“ - schon der Titel löst bei der anwesenden Gesellschaft Unruhe aus. Nach doppeltem Ansetzen – wieder ein Springteufelmoment – präsentiert Thekla einen Text mit gewisser Doppeldeutigkeit:

THEKLA Also: »Als Bowitsch den Ali so nahe sah,
da fletscht er voll Wut mit den Zähnen,
da sah man den Dolch unterm Schnurrbart – haha,
wie jedermann leichthin kann wähen.
›Was wolltest du mit dem Dolche? Sprich!‹
entgegnet ihm lauernd der Dusterich.
Groß und verklärt
›... Das Ei dem Drachen zertreten ...‹« (S. 243)

Das Gedicht ist wohl in mehrfacher Form anstößig. Nicht nur die Verballhornung einer klassischen Ballade empört die Zuhörer, vor allem die Obszönität der Schlusspassage verstößt gegen die Normen der feinen Gesellschaft. Üllö reagiert schnell und versucht einen Eklat zu vermeiden: „ÜLLÖ *brüllt* Bravo! Bravissimo! Wunderborer Bild! *Applaudiert wie toll, aber mit besorgter Miene*. Contesserl! ich kann nicht weiter! ich vor Lachen sterbe! *Markiert einen Lachkrampf*. Joihaha ... hahahaha ... joi joi ...“ (S. 243) – im Stück wird sonst fast nicht gelacht. Üllö setzt das Lachen gezielt ein, er versucht durch seine Reaktion von der Anstößigkeit Theklas abzulenken. Hier ist das Lachen keine Bestrafung, sondern durch das Lachen wird das Gesagte verharmlost, in einen gesellschaftlich akzeptablen Rahmen integriert, oder anders gesagt: durch das Lachen wird eine schlimmere Strafe verhindert. Diese Funktion von Lachen erwähnt auch Bergson: „Vielleicht lachen wir nicht, weil ein Fehler leicht ist; vielleicht finden wir ihn leicht, weil er uns lachen macht.“²²¹

Der „beste magyrische Diplomat“ (S. 243) setzt nun zu seinem ersten Lied an. Sein Vorhaben begründet er folgendermaßen: „*Halblaut* Ich werde jetzt etwas singen, damit das Theklakinderl nicht weiter so ... in ... melodramatischen ... Pornographien ... bitte, unbewußt! sich verhaspelt, beziehungsweise herumpantscht.“ (S. 243)

Üllös Lieder eignen sich keineswegs zur längerfristigen Unterhaltung der Gesellschaft. Thekla möchte ihren Vortrag fortführen. Rudi kündigt sie an. Da greift Gräfin Wallenstein ein und verhindert ein neuerliches Auftreten: „*GRAFIN winkt Buttler heran und fächelt erregt*. Lord Teddy! Thekla darf nicht weiter sprechen. Schlagen Sie vor, daß meinetwegen Theater gespielt werden soll. Das macht der Jeunesse Spaß. Aber bitte, schnell!“ (S. 247) Das Theater dient als Ablenkung, wie das Lied ist es eine Verdrängungstaktik. Anstößiges, Sexuelles, Körperliches soll unterdrückt werden, das Theater scheint dafür geeignet. Doch wiederum springt das, was man so gern von der Bühne verdrängen möchte, aus der Versenkung hervor.

²²¹ Bergson: Das Lachen. S. 99.

Auf den Vorschlag Iszolanys hin entschließt sich die Gesellschaft für „Hamlet Ostereier suchend“ (S. 249) – Seni begründet den Vorschlag mit wissenschaftlicher Autorität: „Denn es ist in der Tat ein Stück, wo die meisten Eier vorkommen. Zum Beispiel auf pagina 93 der Reimerschen Ausgabe, sechsundzwanzigste Zeile von oben, steht: »Polonius! Noch hier? Laertes! Ei, Ei.« Dann pagina 130, zweimal »Ei, wohl ...«“ (S. 249) Zusammengefasst heißt es: „Kurz, wir können ohnschwer in diesem Drama nicht weniger als achtzehn Eier aus dem Munde Shakespeares nachweisen!“ (S. 249)

Das Anstößige in Theklas Gedichtvortrag war die Verballhornung klassischer Literatur und die Doppeldeutigkeit ihrer Schlusspassage, die in erster Linie durch die Mehrfachbedeutung des Wortes „Ei“ entstand. Nun kehrt beides erneut in den Diskurs zurück, jedoch in wissenschaftliche Rhetorik gehüllt und damit legitimiert.

Natürlich lässt sich auch bei der Aufführung die Sexualität nicht unterdrücken. Rudi spielt Hamlet, Thekla Ophelia und die Shakespeareversion stellt sich als ganz und gar nicht prude heraus:

KÖNIGIN *die mit dem Lorgnon ihre Rolle aus einem Zettel liest, ablenkend* Komm ... hierher, lieber ... ä ... Hamlet. Setz dich zu ... mir.
HAMLET Nahein, guote Mutter. Hier ist ein stärkerer Magnet.
POLONIUS *zum König* Oho. Hört ihr das wohl?
KÖNIG *halblaut* Kunststück ...
HAMLET Fhhh ... Fräulein ... soll ich in eurem Schoße liegen? *Setzt sich zu Ophelias Füßen.*
KÖNIG *halblaut* Verfluchtes Genußspecht ...
OPHELIA Nein, mein Prinz.
Gräfin nagt am Fächer.
HAMLET Ich meine, den Kopf auf euren Schoß gelehnt.
OPHELIA *sehnsüchtig* ... Jaa, mein Priinz ...
Gräfin sehr unruhig lorgnettierend.
[...]
HAMLET *furchtbar maniert* Ein schöner Gedanke, zwischen den Beinen eines schönen Mädchens zu liegen!
Große Unruhe im Auditorium.
EINE STIMME *gepreßt* Jesischmarja!
Gräfin klappt den Fächer auf und zu.
ÜLLÖ Ich bitte, fangen sie lieber zum Eiersuchen an ...
VIELE STIMMEN Pscht! Pscht!
KÖNIGIN *lässt den Fächer fallen, sehr ernst* Nein, mein Prinz! stehen Sie auf! Lümmeln Sie nicht so auf der Erde herum! *Macht Zeichen der Empörung zu Gräfin Wallenstein hinüber.* (S. 253f.)

Rudi und Thekla folgen ziemlich genau dem Text der Tragödie. Der ständige Kommentar des Publikums, das Aparte-Sprechen und Herausfallen der Schauspieler aus ihren Rollen stört die Handlung vehement. Vorgeführt wird damit weniger die Anstößigkeit von Shakespeares Text als die Unfähigkeit der Figuren, zwischen Theater

und Wirklichkeit zu unterscheiden. Sie sind nicht nur schlechte Schauspieler, sondern auch ein schlechtes Publikum.

Abgesehen von diesen theatralen Entgleisungen und den jugendlichen Begierden kommt es auf ganz anderer Ebene zur Thematisierung von Sexualität. Im ersten Aufzug wird erstmals zufällig die Budapester Trommelgasse erwähnt:

ÜLLÖ Wie denn nicht? In Ungarland immer hat gegeben. Unsere Geschichte war so blutbefleckt, daß hat geben müssen. In Dob utca, in Trommelgasse, in Budapescht, waren Spezialgeschäfte ... und *zwinkert* noch andere ...
THEKLA Pappi! Du hast doch ein Haus ... dort ...
Zdenko zuckt die Achseln.
ÜLLÖ Du ... hast?!
ZDENKO *zögernd* Ja. Das 197ger.
ÜLLÖ *mit hochgezogenen Brauen* ... den ... 197er ... ?? Joi ...
Zdenko wendet sich unwillig mümmelnd ab. (S. 247)

Die Andeutungen verraten genug. Die Sexualmoral Zdenkos zeigt ihre brüchigen Stellen, der vornehme Graf ist im Besitz eines Hauses in anrühiger Gegend. Besondere Bedeutung erhält dieser Besitz nach dem Kartenspiel mit Jaroschinski. Alles andere ist verspielt, alleine auf das 197ger Haus hat Zdenko vergessen. Bei der Revanche verspielt Zdenko auch diese Adresse. Dabei kommt zum Vorschein, dass ein Großteil davon ein „... also ... *verlegen* Pensionat ...“ (S. 282) beheimatet. Hier ist er wieder, der Springteufel. Pikanterie steckt zudem in der Inversion: Gerade der unangenehme, verleugnete Besitz wird zum letzten Rettungsanker.

Fritz von Herzmanovsky-Orlando macht sich über die geheuchelte Sexualmoral der oberen Kreise lustig. Er zeigt, dass Unterhaltungsformen, wie Musik oder Theater, Verdrängungsstrategien darstellen. Sie verarbeiten unerwünschte, vor allem jugendliche Körperlichkeit, ohne sie wirklich unterdrücken zu können. Die Sexualität, die Obszönität ist gerade dort allgegenwärtig, wo sie unter den Teppich gekehrt wird, wo die Angst vor ihr am größten ist. Der Mechanismus des Springteufels wird dabei zum bestimmenden Strukturelement, wie automatisch springt uns immer wieder eine Doppeldeutigkeit entgegen. (Komischerweise beschreibt Herzmanovsky-Orlando damit eine Falle, in die die Forschung bei ihm ständig tappt. Genauso wie die Figuren die Sexualität meiden, meidet die Sekundärliteratur das Niedrig-Komische, nur um immer wieder zu erschrecken, wie es unerwartet herausspringt.)

Auch inhaltlich tritt der Körper in den Mittelpunkt. Die Sprache ist sexuell aufgeladen. Beinahe jeder Äußerung wird eine sexuelle oder obszöne Konnotation untergeschoben. Zwar kommt darin ein satirischer Gehalt zum Vorschein, die „feine Gesellschaft“ ist auf Sexuelles jeder Art fixiert, jedoch geht es noch grundsätzlicher um die Struktur des Textes. Nicht die bloße Nennung von Obszönitäten ist komisch, sondern das Widerspiel von Tabu und Tabubruch, dem der Mechanismus des Springteufels innewohnt. Jedes Thema, das harmlos und menschlich genug ist, kann diesem Schema folgend, komisch werden.

Hampelmann

Es ist eine bekannte Technik der Komödiendichter, Figuren als Marionetten anderer Figuren auftreten zu lassen. Manipulation, Intrigen gehören zum gängigen Komödieninventar. Doch in *Prinz Hamlet der Osterhase* kommt dieses Motiv kaum vor. Jaronschinski, der Falschspieler, könnte noch am ehesten der Kategorie der Intriganten zugerechnet werden, aber seine Betrügereien werden schnell enttarnt. Der Mechanismus des Hampelmanns liegt in viel radikalerer Weise dem Stück zugrunde. An mehreren Stellen zeigt sich, dass die Figuren einem bestimmten Plan folgen. Der Autor rückt dabei selbst als Auslöser des Mechanismus in den Mittelpunkt. Durch Risse in der Bühnenillusion wird der Bauplan des Stücks sichtbar.

Die Aussicht auf das Happyend wird dem Publikum früh gewährt. Gräfin Wallenstein erinnert – ziemlich unmotiviert – an das Schicksal einer verstorbenen Bekannten, der Herzogin von Meidling:

GRÄFIN WALLENSTEIN Sekkier den Onkel nicht. Heut ist überhaupt kein Tag für Witze! Die arme Meidling ... Zuerst ist sie über alle Maßen exzentrisch geworden. Ein Opfer des Burgtheaters. Jede Nacht ist ihr – natürlich im Frack – der Geist des großen Lewinsky erschienen ... Sie wurde dramatische Visionärin und hat schließlich angefangen, Dichtungen in einer unbekannten Sprache aufzusagen. Schließlich kamen die Leuchten unserer Linguistik darauf, daß die Unglückliche völlig unbekannte Shakespear Dramen von hinten auf sagte.

TERZKY Das ist ja gräßlich ...

GRÄFIN WALLENSTEIN Zum Beispiel – Eduard VI. und die Esterhazys ... König Lear VII. in Marienbad ... und dann ist dieser seltene Geist umnachtet worden, weil ihr einziges Kind verlegt worden ist ... in einem Park ... von einer gewissenlosen Zofe ... die die Bank nicht wiederfinden konnte ... Aber, das hat das hohe Paar vereint ... dieses maßlose Unglück. Beide mußten bald darauf aus Gram in die Gruft versenkt werden ...

TERZKY Und das arme Kind ... Was ward aus ihm? Ach, wenn es doch wieder auftauchen würde ...

BEIDE ... Das arme Kind ... (S. 271)

Das Motiv der unbekannten, unverständlichen Sprache begegnet uns bei Herzmanovsky-Orlando mehrmals. Giekhase, eine Figur aus dem *Rout* hat „in zwanzigjähriger ununterbrochener Arbeit die Ilias und die Odyssee in eine von ihm konstruierte Sprache übertragen“, eine Sprache, in der „alles Leichtverständliche ausgemerzt“ ist.²²²

Die eigentliche Funktion der Sprache, die Kommunikation, setzt aus. Im Konzept der Kunstsprache wird der Sinn des Sprechens verkehrt - es handelt sich um eine Inversion. Bei Gräfin Meidling lässt sich ein Kreiseffekt feststellen: Obwohl die Sprache unverständlich ist, wird von Seiten der Wissenschaft eine – völlig absurde – Bedeutung hineininterpretiert. Wesentliche Schuld an den Sprachverwirrungen trägt das Theater, insbesondere das Burgtheater.

Der aufmerksame Rezipient ahnt bereits nach dieser Passage, dass das verlegte Kind, der Abkömmling einer theatralisch Verwirrten, mit dem Schauspieler und Sprachchaoten Rudi ident ist. Für ein weniger aufmerksames Publikum baut Herzmanovsky-Orlando noch im gleichen Aufzug eine Szene ein, die die Fäden der Theaterkonstruktion deutlich sichtbar macht:

GRÄFIN WALLENSTEIN *seufzt* Das verstehe ich alles nicht. Hm. Immer wieder muß ich an den kleinen Meidling denken. Heut hätt er vielleicht Karriere gemacht ... wäre vielleicht schon Attaché ... aber, andererseits ... am End ist das arme elternlose Wurm ... verhungert. *Pause der Trauer.* Ach, wenn das arme Kind doch noch einmal auftauchen würde. Was gäbe ich dafür ...
Rudi *geht quer durch den Saal, macht ein gezieltes Kompliment und schlüpft in das Spielzimmer, nicht ohne Thekla eine Kußhand zugeworfen zu haben.* (S. 274f.)

Wie die Hände und Füße eines Hampelmanns treten die beiden Phänomene, die Erzählung und das Erscheinen Rudis, synchron, aber ohne offensichtliche kausale Beziehung auf. Für externe Beobachter offenbart sich das Geschehen als vom Autor bestimmt; er ist es, der an den Fäden zieht und damit eine Verbindung zwischen dem verlorenen Meidling und Rudi nahelegt.

Betrachten wir noch eine weitere Szene, in der der willkürliche Eingriff einer jenseits der Bühnenillusion gelegenen Kraft sichtbar wird. Im letzten Akt, der Kerkerszene, kommt es zu zwei Auftritten von Figuren, die ungewöhnlich sind. Zunächst ist es Seni, „*der plötzlich aus dem Nebel des Hintergrundes auftaucht*“ (S. 299), danach erscheint Buttler aus dem Nichts:

²²² Herzmanovsky-Orlando: *Sämtliche Werke*. Band 2. S. 59.

BUTTLE Ao, ao, ao. Die arme Zdenko. Die arme Zdenko. E scheene Schwiigermudder ...
BLAHA zu *Buttler* Wie kommen Sie daher?
BUTTLE Ao, ao durch the Versenkung. Wuenn jeeden Mooment jemand durch the Türe hereingelassen wird, wird the Handlung gesteuert. (S. 305)

Das ist natürlich nicht wirklich der Grund, denn die Handlung wird – falls eine solche überhaupt zustande kommt – durch die Thematisierung des Auftritts weit mehr gestört als durch diesen selbst. Die Bühnenillusion wird gebrochen, oder besser gesagt, das Geschehen auf der Bühne wird als Illusion freigelegt. Der Kerker entpuppt sich als Bühne mit Versenkung. Die Figuren sind beliebig platziert, die Fäden, die Gesetze nach denen sie sich bewegen, werden sichtbar.

Doch um was für Gesetze handelt es sich? Fritz von Herzmanovsky-Orlando legt Techniken oder Gewohnheiten von Unterhaltungsstücken frei und parodiert sie, indem er sie in ihrer Plumpheit übertreibt. Er selbst legt in seinem zitierten Briefentwurf eine solche Lesart nahe. Die traditionellen Gesetze des Theaters haben wie alle Regeln etwas Steifes und Starres an sich. Durch einen Bruch der gewohnten Wahrnehmung werden die unausgesprochenen Spielregeln sichtbar und lächerlich. *Prinz Hamlet der Osterhase* folgt nicht einfach dem Mechanismus des Hampelmanns, die Komödie überzeichnet ihn, spielt mit ihm, macht sich in einer gewissen Form über ihn lustig, oder besser: macht sich über eine gewisse Form von ihm lustig.

Schneeball

Das Unheil folgt dem Schneeballprinzip. Nicht große Taten lösen Katastrophen aus, sondern kleine unbedeutende Handlungen, die auf kuriose Weise enorme Wirkungen erzielen. Eine weggeworfene Zigarette löst die Explosion aus, deren Folgen einen ganzen Aufzug beeinflussen. Die Wiederholung einer unscheinbaren, harmlosen Sequenz führt zum Verlust des Besitzes der Wallensteins. Nachdem Zdenko bereits sein Vermögen bis auf das Haus in der Trommelgasse an Jaroschinski im Kartenspiel verloren hat, schlittert der Graf bei der Revanche immer tiefer ins Unglück:

ZDENKO Gut! Also, fangen wir an. Zuerst das Souterrain, wo das Nachtlokal drin is »Zu den drei magyrischen Laubfröschen«. *Er verliert* ... ich hab immer mit diesen ... Piccolomini Pech gehabt ...
ÜLLO Jetzt kommt der Parterre an die Reihe. *Sieht auf den Plan*. Da is der Goldfüllfederkönig drin ... Sakra! hin ist er ...
ISZOLANY Jetzt hat der durchlauchtigste Unglückswurm den Goldfüllfederkönig verspielt ...

ÜLLÖ Da ist ja noch wer daneben! Die Geflügelhandlung von ... wie heißt der? ... Attila ...
 Dochesbieger ... hört man auch nicht alle Täg ...
 ISZOLANY Joi!! Jetzt hat er glücklich den Dochesbieger verspielt ... Joi ...
 [...]

 ZDENKO Jetzt ... er ... ster ... Stock.
 JAROSCHINSKI Was ist drin?
 ISZOLANY Ein ... also ... *verlegen* Pensionat ... *Wallenstein verliert*. Jetzt zweiter Stock.
 JAROSCHINSKI Was ist drin?
 ÜLLÖ ... Pen ... sionat. *Wallenstein verliert*.
 ZDENKO Jetzt: dritter Stock.
 JAROSCHINSKI Was ist da drin?
 ÜLLÖ *mit Plan* Noch immer ... Pensionat ... *Wallenstein verliert*.
 ISZOLANY Joi, joi, joi ... Jetzt hat der Zdenko geruht, die ganze Madame Rosa Filiale zu
 verjeuen ... Joi.
 ZDENKO *sehr nervös* Jetzt ... der vierte Stock.
 JAROSCHINSKI Was ist da drin?
 ÜLLÖ *nach Plan* Der Betriebsleitung ... von Pensionat.
Wallenstein verliert.
Üllö schnackelt mit dem Finger. Pause tödlicher Stille.
 ZDENKO ... Jetzt ... die Dachwohnung.
 GRÄFIN *stürzt herein* Zdenko, Zdenko!! ich beschwöre dich ... ich beschwöre dich! rette uns
 das Letzte ... *Sie schluchzt*.
 JAROSCHINSKI Durchlaucht! Sie sollen noch eine letzte Chance haben! Hören Sie ... A l l e s
 – gegen die Dachwohnung. Ich meine, loyaler kann doch niemand handeln.
 ZDENKO *nach schwerem Seelenkampf, keuchend* Ich ... muß. Also. Topp! Verliert.
*Üllö und Iszolany sind entgeistert. Die Gräfin ist gebrochen. Buttler sieht von der Times auf
 und schüttelt den Kopf.* (S. 282f.)

Dem Schneeballeffekt wohnt eine besondere Dynamik inne. Die Geschwindigkeit steigert sich, der Rhythmus wird schneller und der Schaden immer größer. Die Figuren verhalten sich dabei unreflektiert und steif. Sie sind in der schneller werdenden Repetition der gleichen Handlungssequenz gefangen. Zdenko kann nicht mehr anhalten und verliert alles.

Diese Szene zeigt deutlich, dass die Grenzen zwischen Komik und Tragik verschwinden können. Die betroffenen Figuren sind vom Verlust des Vermögens schwer gezeichnet. Der beschriebene Mechanismus, die Steigerung der Geschwindigkeit, die Eigendynamik könnte auch in einer Tragödie vorkommen. Die Reaktionen Üllös, Iszolanys und der Gräfin regen keineswegs zum Lachen an. Alleine Buttlers Geste relativiert das Geschehen; er lässt sich von der Aufregung nicht aus der Ruhe bringen, bleibt seinem Verhaltensmuster treu. Es ist gerade diese Unfähigkeit der Figuren, anders zu handeln als es ihrem Typ entspricht, die uns zum Lachen bringt.

Die beschriebenen Kinderspiele (Springteufel, Hampelmann, Schneeball) beruhen auf Abläufen, in denen die einzelnen Teile oder Figuren automatisiert einem vorherbestimmten Plan folgen. Gerade weil Zdenko, Üllö, Iszolany, die Gräfin und

Buttler nicht differenzierte Individuen, keine komplexen Charaktere, sondern lediglich schablonenhafte Typen sind, erregen sie Gelächter.

Die Mechanismen der Kinderspiele sind komplex. Sie eignen sich gut für die Dramenanalyse, weil sie der Struktur ganzer Szenen ähneln. Bergson bestimmt die allgemeinen Prinzipien der Situations- und Handlungskomik als Repetition, Inversion und Interferenz von Serien. Diese beschreiben einfachere Prozesse und ermöglichen die Analyse weiterer komischer Phänomene. Im Zuge dieser Arbeit wurde mehrmals auf sie hingewiesen. Trotzdem möchte ich nun einzelne Repetitionen, Inversionen und Interferenzen thematisieren, die ansonsten unerwähnt blieben.

Repetition

In *Prinz Hamlet der Osterhase* kombiniert Herzmanovsky-Orlando eine Vielzahl unterschiedlicher Motive. Das Hauptmotiv wird aber in eigenartiger Weise wiederholt. Es gibt nicht ein Paar, das im letzten Aufzug zueinander findet, sondern zwei: Thekla und Rudi sowie Wetli und Iszolany. Wobei nur bei ersterem von einem Liebespaar gesprochen werden kann.

Die Beziehung zwischen Iszolany und Wetli beruht auf einem anderen Fundament. Aus einem Dialog mit Üllö wissen wir, dass der ungarische Graf sein Geld für das Ballett, oder besser gesagt: für die Ballettelevinnen, verjubelt. Umso verwunderlicher ist seine Verlobung mit Wetli, die doch in ihrer Erscheinung dem Ideal der Balletttänzerin in keiner Weise ähnelt. Dass Iszolany Interesse an ihr zeigt, liegt nicht an ihren äußeren Reizen, sondern vielmehr an ihrem Reichtum:

ISZOLANY *tänzelt vor Aufregung*. Was ... wer ist die Dame ... wos ist die Dame? wo ist die Dame?

POLIZIST Nur soviel wissen wir, daß es eine unsinnig reiche Witwe ist. Sie hat nach der Explosion einen Tobsuchtsanfall bekommen, weil auf der Bank ihre Handtasche mit 100.000 Schilling liegen geblieben ist.

ISZOLANY ... 100.000 ... Schilling ... Joi mamám ...

POLIZIST Aber um das ist ihr's gar nicht gewesen, *Iszolany bellt vor Aufregung* sondern sie hat immer nur gekreischt: »Meine Gallensteine sind drin, meine Gallensteine!«

ISZOLANY *erfreut* Wos? Gallensteine hat auch! *Pfeift* Wo ist also der Dame? (S. 295)

Reich und chronisch krank – die ideale Kombination für den verarmten Grafen. Iszolany sieht in Wetli kein gleichgestelltes Subjekt sondern ein Mittel, um den eigenen Wohlstand zu erneuern. Er vergegenständlicht dabei die Witwe und zeigt tierische Züge. Wie ein Hund bellt der Graf angesichts der sich ihm bietenden Möglichkeit.

Der Standesunterschied, der in der Beziehung zwischen Thekla und Rudi zum großen Problem wird, bietet bei Iszolany und Wetli ausreichend Platz für Belustigung. Dass die neureiche Witwe so gar nicht in das adelige Milieu passt, wird nur allzu deutlich klar:

DAME Gratalieren. Eigentlich haben wir Karten zur Hinrichtung holen wollen. Aber schon auf der Straßen haben wir alles gehört. Alsdann: Da sein wir. Derf ich meinen Preitigam vurstelln? Elemér Gróf Iszolany. Erbherr auf Nagy und Kisch Kalamantscha, de et ab Kalamantscha, und de eadem et izé! Ibrigens, kennt ihn ja eh schon! Naa, wie lieb is, dees Bräuterl! Gib mir a Busserl!

Üllö und Zdenko sehen sich sprachlos an und deuten auf Iszolany, der sich sichtlich schämt.

GRAF Barbarara ... hast ... du ... Worte?

DAME Wos!? Sö heißen auch Wetterl! wie ich! Naa, wie mi dös gfreut! Sö saan zwar d'Ältere, wie man sieht, aber sagn mir uns einander »Du!« gelt, Wetterl? Du bist aber noch recht gut erhalten – nach der Schilderung von mei'm Elemertscherl hätt i dich mir nie so vurstellt! *Iszolany macht im Hintergrund Gesten der Verzweiflung.* (S. 308)

Wie ein Elefant in den Porzellanladen stolpert Wetli Zwöschbenflöckh in die feinsten Kreise Böhmens und Mährens. Sie verstößt nicht nur sprachlich gegen gängige Regeln, sondern verletzt jegliche Etikette oder Höflichkeit. Grob kommandiert sie ihre neu gewonnene Familie umher. Obgleich sie selbst großen Wert auf die Titel und adelige Abstammung ihres Verlobten legt, überspringt sie diese bei anderen. Aus Gräfin Wallenstein, geborene Prinzessin von Gonzaga, wird Wetterl. Die Namensgleichheit gibt Anlass zur sozialen Gleichstellung, zu ungenierter Intimität. Zur motivischen Doppelung gesellt sich die namentliche. In beiden Fällen handelt es sich weniger um eine schlichte Wiederholung als um eine Transposition, eine Parodie.

Einer Verlobung aus Liebe folgt eine aus finanziellen bzw. gesellschaftlichen Interessen. Die Institution der Ehe wird im Stück mehrmals auf die Schaufel genommen; ob in der geheuchelten Sexualmoral oder in den Sprüchen Buttlers (vgl. S. 270 oder S. 280). Eine gleichberechtigte Partnerschaft sucht man in der Welt Herzmanovsky-Orlandos vergebens. Die im Stück geäußerte Skepsis gegenüber der Ehe relativiert das Happyend jedoch kaum. Den Gesetzen des Theaters ist Genüge getan, Held und Heldin finden zueinander.

Der Salon ist Schauplatz einer sich wiederholenden Handlungssequenz. Neben den Aufführungen und Liedern unterbrechen kurze Erzählungen oder Anekdoten den Verlauf des Geschehens. Die Digressionen sind zahlreich, die eigentliche Handlung wird von den belanglosen und kuriosen Kurzmonologen oder Konversationen überdeckt. Gleich zu Beginn von *Prinz Hamlet der Osterhase* erläutert Zdenko den Inhalt der Rezitation Rudis, worauf Gräfin Wallenstein seufzt: „Schrecklich. Wenn mein

Mann ins Erzählen kommt. Das ist urfadt.“ (S. 237) Aber nicht nur Zdenko, sondern auch Üllö, Iszolany oder Seni breiten gerne Nebensächlichkeiten oder Kuriositäten vor dem Publikum aus. Besonders merkwürdig ist eine plötzlich lautwerdende Stimme aus dem Off, die sich zu dem reizvollen Thema der Lorbeerkränze ausführlich einbringt:

EINE STIMME Ad wozem, Lorbörkrönze! Sehen Sie, da hab ich – ich bin aus Kladrub, wo die große Pferdezucht ist – unlängst gelesen, daß laut denen neichesten Forschungen auf dem Gebiet der Insektenkunde die Lorbörkrönze eigentlich aus hügüönüschen Grinden getragen wurden – gegen die Läuse. *Allgemeine mißbilligende Bewegung*. Bitt Sie, heimkehrende Feldherrn! Siedländer ieberdies. Was werden die alles zsammklaubt haben! Wanzen, Zecken, Flöhe. *Töne der Empörung*. Is ja klar. Um sich nicht während der pomphaften Handlung fortwährend kratzen zu müssen. Wie schauet denn das aus. Natürlich haben s’ also so Triumphgemiese tragen müssen. *Töne wie oben*. Na, und dann wurde es zum Appendix der Eitelkeit, genau wie die Triumphbögen. Sagen Sie selbst, können Sie sich im Grund etwas Blöderes denken? Rechts kann man herum, links kann man herum ... ausgerechnet in der Mitte muß man ... (S. 240f.)

Rudolf II. gründete 1579 das böhmische Hofgestüt Kladrub. Die dort gezüchteten Pferde dienten vor allem als repräsentative Wagenpferde bei Zeremonien.²²³ Bei Prunk scheint sich auch die Stimme aus Kladrub auszukennen. In ihrem eigentümlichen Akzent gibt sie dem Publikum einen etwas anderen Blick auf die Geschichte. Der Lorbeerkranz, das Symbol für Sieg und Ruhm, habe einen ganz praktischen, nämlich hygienischen Zweck. Herzmanovsky-Orlandos Vorliebe für Dreck, Schmutz und Ungeziefer paart sich mit seinem Interesse am Abseitigen, Verdrängten der Geschichte.²²⁴

Wieder sind die Zeichen und Gegenstände nicht das, was sie zu sein scheinen oder vorgeben zu sein. Unsere Aufmerksamkeit wird von der Symbolkraft des Lorbeerkranzes, von seiner sozialen Bedeutung auf die Körperlichkeit des Trägers gelenkt. Eitelkeit, Zeremonien, Prunk sind leichte Ziele der Komik.

Die Stimme aus Kladrub, die „mit ruchlosen Füßen in allerheiligsten humanistischen Gefühlen“ (S. 241) wühlt, meldet sich ein zweites Mal zu Wort, um die eigene Empörung über die Hamletaufführung kund zu tun: „Das muß ich sagen, das is sich ein schener Sohn! Bei uns in Kladrub wäre er ...“ (S. 255). Der Satz wird nicht beendet, die Stimme unterbrochen, bevor weitere Informationen gegeben werden. Das Schlagwort ist

²²³ Vgl. URL: <http://www.pferde-altoesterreich.at/gestuete/?ID=5> [31.8.2012]

²²⁴ „Entsprechend oszillieren die Dinge zwischen Sammlung und Unrat, Ordnung und Ausschuss, Form und Formverlust, Preziose und Fäkalie.“

Vogel, Juliane: Vitrinestückerln. Der Autor als Sammler. In: Fetz, Bernhard/Ma, Klaralinda/Schmiedt-Dengler, Wendelin (Hg.): Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Essays. Bilder. Hommagen. Wien, Bozen: folio 2004. S. 61-69. Hier: S. 63.

Kladrub. Der wiederholte Auftritt der Stimme hat komischen Charakter, weil sie grundlos erklingt, die mehrmalige Nennung von Kladrub für das Publikum rein zufällig geschieht.

Die Unterbrechungen der Handlung durch Kurzmonologe bestimmen die Atmosphäre des Stücks. Ob man sie komisch oder „urfad“ findet, mag Geschmacksache sein. Jedenfalls wären sie für den Fortlauf des Stücks nicht notwendig. Zwar offenbart sich in ihnen die Starrheit der Charaktere, die in ihren Fachgebieten und Gedankengängen gefangen sind, die nur auf ein Stichwort warten, um lange Reden zu schwingen, jedoch verblüfft die Ausführlichkeit, mit der Herzmanovsky-Orlando diese Steifheit schildert. Beispielsweise ergeht sich Zdenko in weitschweifigen Theorien über das Verbrechen Rudis, ohne auf die Einsprüche andere zu hören:

WALLENSTEIN Ich versteh das Ganze nicht. Sowas muß doch im Stadtpark schließlich auffallen. Und ihr sagts: zehn Meter tief? Das is ja wie ein Zimmer hoch ist ... Da muß er ja schon nach die erschten Täg a Leiter nehmen!

ÜLLÖ Was? Erschte Täg ...

WALLENSTEIN *dezidiert und sehr streng* Natürlich braucht er a Leiter. Wie einen Bissen Brot. Es ist ja bekannt, daß du ein sehr schwacher Denker bist. Und das ist mir das eigentlich Unklare, wieso sie einen Herrn mit einer Leiter in den Stadtpark lassen! *Seine Miene ägriert.* *Üllö protestiert, kommt aber über ein kurzes Bellen nicht hinaus.* Mein heiliges Ehrenwort! Ich hab noch nie einen Herrn mit einer Leiter im Park promenieren gesehen. Also: vielleicht – vielleicht, wenn er an Zylinder aufhat. No, das ist vielleicht – ich wiederhole, vielleicht möglich, weil s’ ihn für an Rauchfangkehrer halten – zum Beispiel für einen distinguierten ausländischen Rauchfangkehrer, der zu an Kongreß gladen war und dann auf an Mokka herkommt ...

Aber gestatte mir: Wenn zum Beispiel ein Herr einen Mélon dabei aufhat? He? *Sieht Üllö streng an.* Hast du je in deinem Leben einen Herren, sagen wir: mit einem drapfarbenen Mélon und mit einer großen Leiter unterm Publikum bemerkt? *Üllö will zu Wort kommen.* Ja – und dann muß doch so einer – das Wort verlorene Existenz ist noch zu schwach dafür – wochenlang graben! Daß ihm die Polizei das erlaubt hat. Begreif ich nicht. Allerdings, zutrauen tu ich’s ihm schon. Jeden Blödsinn. Aber ... (S. 293f.)

Wir dürfen Graf Wallenstein bei der Entwicklung seiner vollkommen falschen Gedankengänge zusehen. Der Irrweg Zdenkos wird in ermüdender Länge ausgebreitet. Es reicht Herzmanovsky-Orlando nicht, aus einem Missverständnis einen komischen Effekt zu erzielen. Er zieht die Auswirkung dieses Missverständnisses in die Länge, bis die Komik zu verschwinden scheint. Die Pointe geht ins Leere. Wallner stellte bereits fest, dass die Texte die Komik übertreiben. Diese Übertreibung erinnert an die Struktur eines Antiwitzes. Die Verweigerung einer gezielten Pointe offenbart die Mechanik der Komik selbst. Die automatische Komikproduktion, die sich stupide an Regeln hält, kann durch das Ausbleiben oder Übertreiben der Pointe lächerlich gemacht werden.

Die Struktur von *Prinz Hamlet der Osterhase* ist bei genauer Betrachtung durchaus regelmäßig. Auch hier spielt die Repetition eine wesentliche Rolle. Die einzelnen Aufzüge enden beinahe alle in einer Katastrophe oder zumindest in einer Eskalation der Situation. Im ersten Aufzug wird Üllö aus dem Saal gewiesen, im zweiten stolpert Ownitschek, es fliegen Gläser und der Vorhang fällt unter einem Tumult, im dritten kommt es zur Auseinandersetzung zwischen Thekla und Jaroschinski, der vierte Aufzug endet mit der erzwungenen Trennung des Liebespaars, der fünfte schließt mit der Gefangennahme Jaroschinskis, der darauffolgende mit dem Kampf zwischen Rudi und Wetti Zwöschbenflöckh. Lediglich die Schlüsse des siebenten und achten Aufzugs sind Ausnahmen. Für eine Komödie scheint der exzessive Umgang mit Eskalationen ungewöhnlich. Die Repetition hat zweierlei Effekt: Einerseits wirkt es, als wären die Figuren gezwungen, in eine Katastrophe zu schlittern. Ihre Unfähigkeit, die eigenen Muster zu verlassen, sich auf andere Personen einzulassen, führt beinahe automatisch zu einer mehr oder weniger harmlosen Krise. Andererseits erzeugt die Repetition beim Publikum den Eindruck eines gleichförmigen Mechanismus in der Konstruktion der Komödie.

Neben den Schlüssen lässt sich auch in der Reihung der Aufzüge eine Gleichförmigkeit erkennen. Der Aufbau des dritten und sechsten Aufzugs ähneln einander. Beide beginnen mit einem längeren Monolog des Schauspielaspiranten Rudi, worauf ein Dialog zwischen ihm und einer Frau, Thekla bzw. Wetti, folgt. Ende der vierten Szene kommt es zum Bruch zwischen dem Liebespaar, im achten und letzten Aufzug erfolgt die Anagnorisis, samt Wiedervereinigung. Die regelmäßige Konstruktion des Stücks widerlegt Torbergs Kritik an Herzmanovsky-Orlandos dramatischem Schaffen. Der Autor hält sich zwar nicht an eine klassische Dramenform, der Aufbau des Stücks ist jedoch durchaus synchron, von Wiederholungen und Variationen geprägt.

Inversion

Einige Inversionen auf der Handlungsebene wurden bereits erwähnt. Wenn Rudi sein Vorhaben ändert, nicht mehr Selbstmord begehen will, sich jedoch das Instrument seines Plans, die Granate, gegen ihn wendet und er nur mit Mühe der Explosion entkommen kann, handelt es sich dabei zweifellos um eine Inversion.

Ein anderes Beispiel findet sich in der gleichen Szene. Ende des sechsten Aufzugs drängt Rudi Wetti zum Aufbruch. Doch sie lässt sich nicht dazu bewegen aufzustehen und droht ihm: „i bleib, und wann Sie nicht das Maul halten, laß ich Sie von der Rettungsgesellschaft in den Narrenturm abführen.“ (S. 290) Schlussendlich wird aber nicht Rudi, sondern Wetti selbst von der Rettung mitgenommen. Ein Polizist gibt Auskunft: „Die Rettungsmannschaft hat sie in die Irrenanstalt bringen müssen. Sie hat getobt wie ein Nilpferd, das sich zufälligerweise in Benzin gesetzt hat.“ (S. 295) Die Inversion ist für den Rezipienten schwer erkennbar. Das etwas eigentümliche Bild aus der Tierwelt reizt wohl mehr zum Lachen. Wetti verbringt nicht viel Zeit in der Irrenanstalt, Rudi kommt dafür ins Gefängnis. Aufgrund seines fehlgeschlagenen Selbstmordversuchs wird er zum Tode verurteilt – eine weitere Inversion, oder besser gesagt: ein Kreiseffekt.

Auf einige Kreiseffekte im Stück habe ich bereits hingewiesen. Die meisten Umkehrungen führen zu keinen Veränderungen. Die Konsequenzen der Handlungen bleiben aufrecht. Wie sich die Figuren auch verhalten, sie können die Folgen ihrer Entscheidungen nicht ändern. Kircher sprach von der „Absurdität der Handlung, ja des Handelns überhaupt“²²⁵, die in den dramatischen Dialogen zum Ausdruck kommt. Im Kreiseffekt manifestiert sich diese Sinnlosigkeit der Einflussnahme. Nach aller Anstrengung ist alles, wie es anfangs war. Angesichts dieser Sinnlosigkeit des Handelns muss man nicht verzweifeln, man kann sie auch ganz einfach komisch finden. Wie die Reaktion auf die Darstellung ausfällt, hängt in erster Linie an der emotionalen Bindung des Publikums an die Figuren.

Eine der eigenartigsten Stellen des Stücks ist die versuchte Erpressung Theklas durch Jaroschinski. Der abgewiesene Verehrer möchte sich rächen, indem er das Stelldichein zwischen Thekla und Rudi verrät. Thekla kümmert sich um diese Einschüchterung jedoch keineswegs. Gegen die Erwartung des Bösewichts geht sie selbst in die Offensive und droht ihm damit, ihn mit Hunden vom Schloß jagen zu lassen. Baby Wallenstein nimmt für einen kurzen Moment ihre Maske ab:

THEKLA Ich bin kein wohlherzogenes Mädchen. Ich bin auch kein wohlgeratenes Mädchen! *Groß* Ich bin eine Wallenstein! eine Herzogin von Friedland! Ich kann tun und lassen, w a s i c h w i l l ! Wir waren stets gewöhnt, Kretins als Gegenspieler zu haben ... und Schurken!

[...]

JAROSCHINSKI *hohnlachend* Das sanfte Mädchen von vorhin! der halblöde Backfisch ...

²²⁵ Kircher: Editorischer Bericht. S. 321.

THEKLA Weil mir dies Spiel beliebte. Und ich keinen Widerstand sah.

JAROSCHINSKI *kalt* Fürchten Sie mich denn gar nicht? Sie glauben doch im Ernst nicht, daß ich Sie nicht vernichten kann?

THEKLA Ach – ihr Männer! Ihr seid nur im Kollektiv mutig ... einzeln seid ihr Feiglinge. Wir Mädchen aber sind wie die Katzen. Die Katze kann schmeicheln, wenn sie will. Das haben Sie ja belauscht ... ein mißlungener Kavalier ... Aber, es ist nicht gut, die Maus zu sein. Und zum Schlusse zu kommen: Gehen Sie jetzt, erstens, damit Sie sich nicht verkühlen, was in Ihrem Alter nicht angezeigt ist, und zweitens, damit Sie noch die ganze Gesellschaft beisammen finden, den *éclat* auszuführen. Ja, denunzieren Sie mich! Ich bitte Sie, seien Sie so blöd! Es wird mir ein ganz besonderes Vergnügen sein.

Meine Onkel werden Sie nämlich zu Gulaschfleisch zerhacken ... Vergessen Sie nie, das sind Hunnen im Frack! Und ich werden die zuckenden Resteln von Ihnen mit Paprika bestreuen! Denn, zu was hab ich kochen gelernt! *Im Abgehen* Ich bin kein angenehmer Flirt! (S. 266f.)

Thekla dreht den Spieß um. Sie wird zur Jägerin, Jaroschinski zur Beute. Das Bild der Katze ist kein zufälliges. Es steht bei Herzmanovsky-Orlando häufig für das androgyne Mädchen, dem besondere Macht innewohnt. Während die Handlungen anderer Figuren ins Leere gehen – Jaroschinskis Zweitstrategie, das Falschspiel endet mit der Vorhersage der jungen Wallenstein, die „Hunnen im Frack“ stürzen sich auf ihn – bestimmt Thekla das Spiel um ihre Hand selbst. Herzmanovsky-Orlando verkehrt das klassische Geschlechterverhältnis. Dominanz und Macht kommen den Frauen zu. Männer sind zumeist ahnungslos, ohnmächtig oder vertrottelt. „In allen Fällen zeigt sich eine Unterlegenheit des Mannes; die Frauen wissen vielleicht und durchschauen die Zusammenhänge klarer, ohne daß sie sie aussprechen.“²²⁶

Die Inversion schlägt sich in der Figurenkonzeption genauso nieder, wie in der Weltanschauung des Autors. Es ist eine verkehrte Welt, die uns in seinen Texten begegnet. Wenn die Dinge oder Charaktere ihre Maske fallen lassen, wird die Erwartung der Figuren oder des Rezipienten gebrochen und sie verkehren sich ins Gegenteil.

Interferenz von Serien

Prinz Hamlet der Osterhase ist durchwoben von einem dichten Geflecht an intertextuellen Bezügen, Verweisen auf historische Persönlichkeiten und kulturhistorischen Anspielungen. Einzelne Szenen sind ohne fundiertes historisches und literarisches Wissen nicht zu verstehen. In folgendem Zitat wird der Subtext explizit von den Figuren angesprochen:

SENI *erscheint* Die Herren so ernst heute?

²²⁶ Schmidt-Dengler, Wendelin: Kristallhafte Vorgänge. Zu Herzmanovskys Erzählung „Cavaliere Huscher“. In: Wort und Zeit 10 (1964). S. 38-43. Hier: S. 40f.

ÜLLÖ Komisch, wir stehen alle so wie unter Druck, bitte, wie unter bööser Zauber, kérem, sáchen. Viellaicht haben wir was in Vorleben angestellt?
 SENI *nickt ernst* Ja, das gibt's! Die neueste wissenschaftliche Forschung nähert sich dieser Anschauung.
 ISZOLANY Mich hat vor paar Täg der Polizei in Donauwörth drüben so merkwürdig angeschaut. Dann haben Wagennummer aufgeschrieben. Ich hab doch nicht Wagen gestohlen! Ischtenem!
 ÜLLÖ No ja, vielleicht diesmal nicht. Aber, muß doch einmal was da gestohlen haben in Vorleben deinigen. Schließlich – als Krowot ...
 ISZOLANY *fährt auf* Muß bitten ...
 ÜLLÖ *phlegmatisch* Bei euch hat jäder Großpappi, was war Raiberhauptmann.
 SENI *nickt* Ja, ja, Donauwörth. Sie dürfen nie vergessen, Exzellenz, daß auch der gewöhnlichste bayrische Schutzmann geprüfter und beeideter Hellseher ist. (S. 268f.)

Wiedergeburt, hellseherische Fähigkeiten – das sind Themen für die sich Herzmanovsky-Orlando brennend interessierte. Die Fähigkeiten der bayrischen Schutzmänner müssen aber nicht übernatürlichen Ursprung haben, es reicht die Kenntnis klassischer Literatur. Schlagen wir bei Schiller nach, ist der Verdacht gegenüber Iszolany durchaus gerechtfertigt. Zu Beginn von *Die Piccolomini* heißt es aus dem Mund Isonalis: „Wir kommen auch mit leeren Händen nicht!/Es ward uns angesagt bei Donauwerth,/Ein schwedischer Transport sei unterwegs/Mit Proviant, an die sechshundert Wagen. –/Den griffen die Kroaten mir noch auf,/Wir bringen ihn.“²²⁷

Der Dialog verweist direkt auf die Abstammung Iszolanys aus dem Drama Schillers. Zeitebenen und literarische Texte überschneiden einander. Intertextualität wird bei Herzmanovsky-Orlando nicht versteckt, sondern explizit angesprochen. Ohne die Vorlage zu parodieren, kann Komik erzeugt werden; es reicht das Aufdecken der zugrundeliegenden Mechanismen und Operationen.

Es bedarf nicht immer eines solch offensichtlichen Eingriffs, um Interferenzen einzubauen. Rudi Lallmayer, personifiziertes Cento, kann als Schauspieler ganz ungeniert Zitate aufsagen, ohne aus seiner Rolle zu fallen. Im letzten Aufzug bleibt die Bühnenillusion aufrecht, auch wenn sich der Verwirrte im falschen Stück zu befinden scheint. Herzmanovsky-Orlando betitelt den Aufzug mit „Kerkerszene“ und verweist damit direkt auf den Schluss von *Faust I.* „Sie ahnet nicht, daß der Geliebte lauscht,/Die Ketten klirren hört, das Stroh, das rauscht.“²²⁸ – „*In einer Ecke liegt auf einer Schütte Stroh. Ab und zu klirrt der Teilnahmslose oder bisweilen irr Marmelnde mit den*

²²⁷ Schiller, Friedrich: *Die Piccolomini*. In: Ders.: Wallenstein. Werke und Briefe in 12 Bänden. Band 4. Herausgegeben von Frithjof Stock. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2000. S. 55-150. Hier: S. 57.

²²⁸ Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Eine Tragödie*. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 3. Dramatische Dichtungen. Hamburg: Christian Wegener Verlag 1949. S. 7-145. Hier: S. 139.

Ketten.“ (S. 296) Raum und Setting sind aus Goethes Tragödie übernommen, die Figurenkonstellation ist aber grundverschieden. Die intime Szene zwischen Doktor Faust und Margarethe wurde in eine öffentliche transformiert. „*An der Wand ist ein Bild des Landeschefs, an dem einige Palmkatzeln stecken.*“ (S. 296) Familienmitglieder, Kerkermeister, Landesgerichtsrat – die beteiligten Personen sind zahlreich.

Das hält Rudi aber nicht davon ab, sich mit Margarethe zu identifizieren: „... den Scherben vor meinem Fenster ... bethaut mit Thränen ich,/... als ich am frühen Morgen ... Thekla die Blume brach...“ (S. 297) – entspricht fast wörtlich Goethes Text: „Die Scherben vor meinem Fenster/Betaut‘ ich mit Tränen, ach,/Als ich am frühen Morgen/Dir diese Blume brach.“²²⁹ Ebenso Rudis weitere Zitate: „Laaaß mich ... Nein! Ich leide keine Gewalt. Faß mich nicht so mörderisch an! *Jämmerlich* Sonst hab ich dir ja alles aus Liebe getan ...“ (S. 297), „Wääh meinem Kranze!“ (S. 297) oder „Da... da...da...*deutet unglückseligerweise auf die Gräfin* sitzt meine Mutter auf dem Stein ... und wackelt mit dem Kopf *Graf und Gräfin sehen sich entsetzt an. Jämmerlich* ... moin Schwöhhösterlaiin hoob auf die Bein – an einem kühlen Ort ...“ (S. 298).

Das letzte Beispiel veranschaulicht das komische Potential der Rekontextualisierung der Zitate. Ohne Rücksicht auf die tatsächliche Situation wiederholt Rudi Satzfragmente Margarethes. Die anwesenden Figuren werden miteingebunden, in seine wirren Vorstellungen integriert, dadurch entstehen Interferenzen. Umgekehrt weiß die Familie Wallenstein nicht, wie sie mit den rätselhaften Informationen umgehen sollen. Sie nehmen Rudis Gestammel ernst und vertauschen reale und fiktive Identität des Mimen:

Rudi murmelt weiter und macht so irre Gesten, daß Üllö mit hochgebuschtem Schnurrbart interessiert zu ihm tritt und sein Murmeln belauscht. Plötzlich fährt er entsetzt auf.
ÜLLÖ Joi mamám! Kinder, das ist furchtbar! Er hat Kind gémordet ... pscht! *Er lauscht weiter* Was?!? ... Was?!? ... er is ... Was?!? Margarete heißt er ...?? *trocknet sich die Stirne* Leuteln ... er ... is ... a ... Kindsmörderin! (S. 298)

Die Verwechslung ist absurd. Während dem Großteil des Publikums inzwischen klar geworden sein muss, dass Rudi bloß den Text aus *Faust I* nachplappert, fehlt den Figuren das literarische Wissen, um diese Erkenntnisleistung zu erbringen. Erst der aus dem nichts auftauchende Seni kann das Rätsel lösen: „Aber, beruhigen Sie sich, Durchlaucht! Das sind nur Rollen, die ihm im Kopf herumgehen. Er hält sich, wie eben erwähnt, für ein gefallenes Määdchen.“ (S. 299)

²²⁹ Goethe: *Faust I*. S. 115.

Trotz dieser Einsicht fährt Rudi fort, Goethe zu zitieren, um dann kurz vor dem Happyend noch zu Ibsen überzuschwenken: „RUDI *verblödet lallend* Mutter ... gib mir ... die ... Sonne ...“ (S. 301) Das Zitat aus der Schlusszene von *Gespenster* macht deutlich, dass es Herzmanovsky-Orlando nicht in erster Linie um eine Parodie Goethes geht. Die Reminiszenzen an Dramatiker sind zahlreich. Spuren von Goethe, Ibsen, Schiller, Shakespeare, Grillparzer sind mehr oder weniger deutlich lesbar. Doch die Komik greift weniger die Klassiker an als den Umgang mit ihnen. Lächerlich sind die Figuren des Stücks, deren Besessenheit vom Theater, deren Unfähigkeit Fiktion und Realität auseinanderzuhalten, deren Verfälschung berühmter Literatur. Und trotzdem: Herzmanovsky-Orlando geht selbst nicht anders mit ihr um. Er macht sich über die Verballhornungen lustig und verballhornt dabei selbst. Die Komik trifft sich selbst, der Komikproduzent nimmt sich selbst nicht aus. Alles ist Theater, alles nur Komödie.

4.2.3 Komik der Sprache

Sprache ist für Herzmanovsky-Orlando von enormer Bedeutung. In seinen pseudowissenschaftlichen Studien wird sie zum Material und Ausgrabungsort vielfacher Interpretationen. Die Paralipomena zu *Prinz Hamlet der Osterhase*²³⁰ zeigen, dass es die spezifische Ausdrucksweise der Figuren ist, die ihn längere Zeit beschäftigte. Es verwundert keineswegs, dass die Sprache zum Hauptträger der Komik des Stücks geworden ist.

Grundsätzlich lassen sich alle Techniken der Komikproduktion auf das Feld der Sprache übertragen. Die drei Grundregeln der Sprachkomik sind nach Bergson die Inversion, die Interferenz und die Transposition. Eine strenge Beschränkung auf diese drei Prinzipien hat angesichts der Sprache Herzmanovsky-Orlandos wenig Sinn. Sie sollen daher zwar den Ausgangspunkt meiner Analyse bilden, aber erweitert und abgewandelt werden.

²³⁰ Vgl. Herzmanovsky-Orlando: Sämtliche Werke. Band 6. S. 310-320.

Interferenz

Kalauer und Wortspiel sind die beiden bekanntesten Ausprägungen dieser sprachkomischen Regel. Der Kalauer wird zumeist, auch von Bergson, gegenüber dem Wortspiel abgewertet. Während letzteres auf einer wirklichen Polyvalenz eines Wortes oder Satzes beruht, handelt es sich beim Kalauer um eine bloß lautliche Ähnlichkeit, die auf den ersten Blick an ein Wortspiel erinnert.²³¹ Herzmanovsky-Orlando kümmert sich relativ wenig um die Abwertung des Kalauers. Zahlreiche komische Effekte beruhen auf dem bloßen Gleichklang zweier unterschiedlicher Wörter oder Sätze und den daraus entstehenden Missverständnissen.

Rudi verabschiedet beispielsweise die Gehilfen, die die Marinegranate für ihn tragen, mit den Worten: „RUDI *groß* Guote Freuunde ... i h r könnt mir nicht mehr dienen. Ich benötige nur noch des Charon!/DIENSTMÄNNER Firma Aron kennen wir nicht. Wohl in der Leopoldstadt?“ (S. 285)

Der angehende Schauspieler hat vor, seinem Leben ein Ende zu machen. Mit Pathos gibt er sein Vorhaben preis. Niemanden braucht er mehr, nur noch den Fährmann, der die Toten in die Unterwelt führt. Die Dienstmänner können mit dieser Gestalt aus der griechischen Mythologie nichts anfangen. Sie sind aufs Geschäftliche eingestellt und denken an einen (jüdischen) Konkurrenten.

Ein weiteres Beispiel für den Kalauer findet sich in der Schlusszene. Rudis wahre Identität wird enttarnt, doch Seni nimmt Meidling allzu örtlich:

GRAF *liest sehr interessiert, läßt das Monokel fallen* Der letzte Herzog von Meidling ...
SENI *ernst* Wien XII.
GRÄFIN *atemlos* Was für eine Linie?
SENI *ernst* 63, 64 von der Oper. 118 von der Westbahn. Er ist gleichbedeutend mit dem Begriff: Großviehverwertungsstelle. (S. 306)

Der Wissenschaftler erläutert ausführlich, als würde er aus einem Lexikon zitieren, ohne zu bemerken, dass er die Sache missversteht. Wieder lachen die Figuren nicht, sondern nehmen sich in ihren lächerlichsten Aussagen besonders ernst. Rudi wird gleichgesetzt mit einer „Großviehverwertungsstelle“ – ein Wort, das aus einem Drama Thomas Bernhards stammen könnte – er wird verdinglicht. Herzmanovsky-Orlando belässt es aber nicht bei dieser Pointe. Das Missverständnis um den Begriff „Linie“ wird noch weiter gesponnen:

²³¹ Vgl. Bergson: Das Lachen. S. 87.

GRÄFIN Nein, diese Linien mein ich nicht!

SENI Also, dann Nachtautobus ab drei Uhr früh vom Stephansplatz, am dritten Dienstag nach Beethovens Sterbetag, wenn dieser auf einen Freitag fällt. Schwarzes Stirnlicht, das jetzt in Wien so in Mode ist, damit man ihn nicht gleich erkennt. So steigen weniger Leute ein und der Verkehr braucht auf diese Weise nicht verdichtet zu werden. (S. 306)

Fahrplan und Verkehrspolitik folgen absurden Regeln. Die öffentlichen Verkehrsmittel sind ein beliebtes Motiv im Werk von Herzmanovsky-Orlando. Einige seiner Texte drehen sich um die Eisenbahn, wie *Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstochter* oder das kurze Fragment „*Stille Nacht, heilige Nacht ...*“. In letzterem schiebt sich eine Lastzuglokomotive in die traute weihnachtliche Familienidylle. „Der Verlust des Sinnhaften ist für den Autor ein zentrales Moment der Inspiration und spiegelt sich auch in der wiederholt verwendeten Metapher des Aus-den-Schienen-Gerats.“²³² Aus den Schienen gerät auch die Sprache, ohne auf ein genaues Ziel zuzusteuern. Das Missverständnis Senis verebbt – weder wird es aufgelöst, noch hinterlässt es Spuren. Die einzige Funktion des Dialogs ist der komische Effekt.

Noch einmal spielen Verkehrsmittel und Verdinglichung eine Rolle in einem Kalauer. Bösewicht Jaroschinski schildert seine Familienverhältnisse:

JAROSCHINSKI Leider bin ich Witwer. Meine Gemahlin, die geborene Fürstin von Podwoloczyska ...

ISZOLANY *halblaut* Ich bin oft in ihr umgestiegen, wenn ich hab gewollt nach Moskau. Das Büffet ist ganz gut ...

ÜLLÖ *horcht auf A*, das ist der Ort, wo die vielen Wanzen sind! Joi! die reinsten Brathendeln! (S. 281)

Ausgangspunkt für den Kalauer ist erneut der Gleichklang von Familien- und Ortsnamen. Die verstorbene Frau Jaroschinskis trägt den Namen eines galizischen Grenzbahnhofs.²³³ Durch den fehlerhaften Gebrauch des Pronomens ergibt sich eine Weiterführung der Interferenz. Bahnhof und Frau verschwimmen. Worin umgestiegen wird, ist unklar. Die ungustiöse Übertreibung Üllös wiederum vermischt die von Wallner beschriebenen Motive des Drecks und der Kulinarik.

Die Anzahl ähnlicher Kalauer und Interferenzen ist enorm. Richtige Wortspiele finden sich dagegen kaum. Am ehesten lässt sich der Wechsel von metaphorischer und wörtlicher Bedeutung anführen. Thekla versteht beispielsweise den Ausdruck „reine Jungfrau“ durchaus wörtlich: „Ich bin eine reine Jungfrau! Ich wasche mich täglich mit Schicht-Lilienmilchseife!“ (S. 302) Wieder entsteht ein Kreisseffekt. Durch das

²³² Ma-Kircher: *Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstochter*. S. 44.

²³³ Vgl. Kircher: *Erläuterungen*. S. 416.

Missverstehen bestätigt sich die Unschuld oder zumindest Naivität Theklas. Ein zweites Beispiel zu dieser Regel:

RUDI Ihr bracht das Eis ...
THEKLA Nicht doch! Das Gefrorene war himmlisch.
RUDI Nahein! Welch grauslicher Irrtum! Nicht so! Ihr habt das gesellschaftliche Eis zertrümmert, den Schritt genähert mit dem Worte: sinnig! (S. 261)

Das Bild kippt ins Kulinarische. Thekla ist auf Genuss und Konsum fixiert. Das Missverständnis wird sofort aufgelöst, das Gespräch weitergeführt. Solche vereinzelt Wortspiele bringen weniger die Zerstreuung der Sprache zum Ausdruck als das Unvermögen der Figuren, die Sprache des anderen nachzuvollziehen.

Oftmals beruht eine Doppeldeutigkeit auf dem fehlerhaften Gebrauch eines Wortes oder einer grammatikalischen Regel. Der Versuch, den Sprachgebrauch anderer nachzuahmen, misslingt ständig und führt zu komischen Dialogen. Das Gespräch zwischen Rudi und Wetti ist voller Missverständnisse, die auf Sprach- und Wissensunterschieden gründen.

DAME Sö san gut angezogen ... Not ist nit ... Sie san unglücklich verliebt! Ja, dös ist's! *Rudi nickt*. Hab mir's denkt. Sie, Herr, tschuldigen schon, mich geht's ja nix an ... aber: wie kann man denn so blöd sein – ja! Blöd, sag ich, ... wegen an Madel!
RUDI *bedrückt* ... Wann's nur ein Madel wär ...
DAME *entsetzt* ... Ver ... wurfener! *Versucht ächzend aufzustehen*.
RUDI Nein! Nein! So bleiben S' doch. Es ist kein Mädal. Es ist eine Conteß. Eine gefürstete Gräfin ... eine Herzogin!
DAME *höchst interessiert* Eine Conteß! ... eine gefürstete Gräfin ... eine Herzogin ... A! und hochdieselbe blückt nücht hünab auf Eana, wo zu ihren Fießen schmaachtet. Ja, ja. Mir liest dieses efter. Mir is ja fein gebildet. *Schwärmerisch* ... Kurzmalla lies i gar so görn! Sagen S': Wissen Sie, wie die Geschichte ausgeht von der Gräfin mit die sieben blutenden Muttermalen ... die was vom Prinzen Kunibert so wild begehrt wird?
RUDI Bah! Sie meinen Courths-Mahler? *Wegwerfend* Nahein! i c h lese nur Klassiker! Schiller ...
DAME Gehn S', hörn S' mir mitn Tschiller auf, den mag i nöt! Wann ich den Nam hör ... am Tschillerplatz is mir nämlich vorigs Jahr d' Handtaschen gstohln worden. *Nimmt einen großen Schluck Bitterwasser*. Brr.
RUDI Ja. Dann den im Volksgarten, wo hinten so rund umbaut ist ... no, wie heißt er denn. Das eine ist kein Vogel und das andre keine Waffe ... a! Grillparzer! So merk ich mir's. Das ist nämlich ein ausgezeichneter Trick aus dem Reinhardtseminar ... Ja, und dann den, auf der Ringstraße wohnt er ... sitzt er ... a, b, c, d, e, f, g ...!! Goethe! ... Ich bin nämlich ... ein ... Mime.
DAME Was? Was san S'? ... a ... M i m i ! Na, hörn Sie ...
RUDI Nahein! Ich bin ein Schauspieler! Das war der Hellenentitel! (S. 288)

Zwei Personen treffen aufeinander, die in starkem Kontrast zueinander stehen. Die wenig gebildete, für Trivialliteratur schwärmende Zwöschbenflöckh und der von der

Theaterwelt besessene, sich mit dem klassischen Bildungskanon schmückende Lallmayer ähneln einander bloß in ihrem Halbwissen. Die Sprachen der beiden sind kaum kompatibel. Wetli spricht Wiener Dialekt, bemüht sich einen vornehmen Ton anzunehmen, gerät dabei in lautmalerische Hyperkorrekturen. Rudi hingegen versucht sich in einer Theatersprache, einem pathetischen, mit Fremdwörtern aufpoliertem Sprachgestus. Die Missverständnisse, die sich aus dieser Sprachdifferenz ergeben, sind zahlreich. Sie gipfeln im Angebot der Dame, Rudis Theaterlaufbahn finanziell zu unterstützen, denn sie „wä so gern a Mezzanin von aan Thiater gworden“ (S. 289).

Die einzelnen Figuren sind in ihrem Sprachduktus gefangen. Sie können sich nur schwer ausdrücken und verständlich machen. Die Sprache übernimmt die Kontrolle über die Dialoge. Sie führt ihre Nutzer in Sackgassen, stellt ihnen ein Bein und verunmöglicht jede authentische, persönliche Unterhaltung.

Eine weitere sprachliche Eigenheit lässt sich unter dem Begriff Interferenz subsumieren. In der Sprachwissenschaft versteht man unter Interferenz die „Überlagerung von Strukturen eines Sprachsystems durch Strukturen eines anderen Sprachsystems“²³⁴. Übertragungen fremdsprachlicher oder dialektaler Strukturen auf äquivalente Strukturen einer Standardsprache können zu Missverständnissen führen. Diese sprachliche Interferenz kann auf zwei Arten als komisch gelesen werden. Einerseits ist sie Ausdruck einer Steifheit des Sprechenden, andererseits macht der fehlerhafte Gebrauch auf die selbstverständlichen Sprachregeln aufmerksam, das heißt, unsere Aufmerksamkeit wird auf die fixen Sprachstrukturen, auf die der Sprache innewohnende Mechanik gelenkt.

Für diese Form der Interferenz gibt es zahlreiche Beispiele im Stück. Schon im Titel findet sich eine solche Interferenz: „Selawie“. In der Mitte des Stücks wird der Spruch erstmals eingeführt. Gräfin Wallenstein meint in Bezug auf Üllö: „Ja, ein bißchen wunderlich ist er. Wir haben überhaupt eine reichliche Sammlung an wunderlichen Leuten um uns. So ist das Leben.“ Worauf Graf Terzky die französische Redewendung hinzufügt: „... c’est la vie ...“ (S. 274) Graf Üllö wiederholt den französischen Ausspruch am Ende des Dramas. Das Schriftbild entspricht nicht dem fremdsprachigen Original, sondern Üllö überträgt es ins Deutsche: „Sellawie“. Ein weiterer komischer Effekt, der alleine für ein Lesepublikum sichtbar ist.

Wetli Zwöschbenflöckhs Hyperkorrektur hingegen ist für den Theaterbesucher erkennbar. Ihr Versuch, die vornehme Sprechweise nachzuahmen, erweist sich als

²³⁴ Abraham, Werner: Terminologie zur neueren Linguistik. 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Band 1: A-L. Tübingen: Niemeyer 1988. S. 312

übertrieben – das Resultat („blückt nücht hüab“) klingt durchaus komisch und erinnert an Lautpoesie.

Eine wahre Fundgrube für Interferenzen im sprachwissenschaftlichen Sinn stellen Üllös Äußerungen dar. Im zitierten Lied über die „Henderln“ wird die ungarische Sprachmelodie auf das Schriftbild übertragen – die deutsche Lexik wird mit der ungarischen Prosodie gekreuzt. Es entstehen durchaus avantgardistische Wortkonstruktionen: „Hendeln hatterlaandwirtgern./Kindernährmehl fressensie,/waitausbestes fürdön Vieh,/schauzwiedas gedeihensie!/Kleine Pause/Warum bin ich so drecketö?/klagt das kleinste Schecketö.“ (S. 304). Während Herzmanovsky-Orlandos pseudowissenschaftliche Methode der Silbenauflösung, das einzelne Wort zerbricht, begegnen wir hier dem gegenteiligen Prozess. Die Wortsynthesen haben aber mit der von Guido von List entwickelten Methode gemein, dass beide das Wort und dessen Semantik als eigenständige sprachliche Einheit in Frage stellen – es wird zum Ausgangsmaterial unterschiedlicher Operationen.

Der Einsatz von fremdsprachigen Figuren in Komödien ist keine Besonderheit. Die Tradition ist alt. Riccaut de la Marlinière in Lessings *Minna von Barnhelm* spricht ein Kauderwelsch aus Französisch und Deutsch. Die Sprachen Üllös oder Iszolanys wirken jedoch weniger realistisch. Ob Herzmanovsky-Orlando lediglich versuchte, ihm bekannte Sprechweisen möglichst getreu zu imitieren, sei dahin gestellt. Es irritiert jedenfalls, dass die auffälligsten Fehler, der am meisten abweichende Sprachgebrauch in den Liedern, also in einem tradierten, festgelegten Rahmen auftreten. Die Vorlagen für die Figuren und deren Sprache mögen zwar auf realen Personen basieren, sie beruhen aber in noch größerem Teil auf anderen literarischen Figuren, auf Klischees und Stereotypen.

Transposition

Ein Satz, Wort oder Gedanke wird in neuem Kontext, in veränderter Tonlage wiederholt. Die Grundidee des Stücks gründet auf diesem komischen Verfahren. Die Figuren aus Schillers Wallenstein-Trilogie werden in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts versetzt. Die Strukturen und Beziehungen werden in eine neue Umgebung und andere Verhältnisse transferiert.

Zwei häufig zu komischen Effekten eingesetzte Tonarten sind das Feierliche und das Familiäre. Bergson erläutert weiter: „Setzt man das Feierliche ins Familiäre um, so hat

man die Parodie.“²³⁵ Liegt der Grundidee von *Prinz Hamlet der Osterhase* nicht gerade diese Form der Transposition zugrunde? Staatstragende Persönlichkeiten des Dreißigjährigen Kriegs finden sich im höchstens von der Sexualität der Jugend und gemeinen Falschspielern bedrohten Salon wieder. Graf Wallenstein, Oberbefehlshaber der kaiserlichen Armee, wird zu einem leicht vertrottelten Grafen Bobby, der seine Zeit mit Kartenspielen und belanglosen Gesprächen vertreibt. Auch wenn das Stück nicht in erster Linie Parodie von Schillers Werk ist, erweist sich das zugrundeliegende Konzept sehr wohl als potentielle Parodie.

Die Transposition steckt aber nicht nur in der Grundidee des Stücks, sie ist eine der am häufigsten eingesetzten komischen Techniken des Autors. Der vorherrschende Ton des Stücks ist der der Konversation. Beinahe jeglicher Gedanke wird in eine zwanglose und beiläufige Sprache übertragen. Besonders betroffen sind die zahlreichen historischen Ereignisse, die in anekdotenhafter Form wiedergegeben werden. Gleich zu Beginn des Stücks verblüfft Zdenko mit seiner tiefen Geschichtskennntnis, die er jedoch in sehr salopper Form zur Schau stellt:

ZDENKO Junger Freund, das haben S' wirklich aus-ge-zeichnet gebracht. Der Schluß – groß ... Man muß 'n Lobkowitz kennen! Weißt du, Mama, das war der Wenzel Eusebius – der erste Herzog von Sagan – weißt, in Raudnitz – den was der graus-li-che Lamberg anno ... anno, na, anno Schnee ... gestürzt hat. Ich wiederhole, das ist nicht der Bubi Lobkowitz, den ihr alle kennt ... der hat keine Haar! Sondern, das war der Onkel der bildschönen Prinzessin Eleonore von Pfalz-Neuburg, um deren Hand ihn der Graf Lamberg, einer der ersten Kavaliers von Wien, gebeten hatte. Aber da – eines Naachts – erscheint plötzlich auf Schloß Raudnitz ... wer glaubts ihr? Der Kaiser Leopold selber, der mit der riesigen Lippe ... und verliebt sich – eben zum vierten Mal Witwer, ... am nächsten Morgen bei der Parforcejagd Knall und Fall in die Prinzessin Eleonore. Aber der Lamberg ... (S. 236f.)

Graf Wallenstein spricht von den historischen Persönlichkeiten Fürst Wenzel Eusebius von Lobkowitz, Kaiser Leopold I. und Johann Philipp Graf Lamberg wie von guten Bekannten. Die Hofintrige wird zum Salonratsch, zeitliche Differenzen spielen im Kosmos Herzmanovsky-Orlandos keine Rolle.

ÜLLÖ Du, denk dir, den Rudi haben s' verhaftet?
WALLENSTEIN Wäälchen Rudi?
ÜLLÖ Na, deinen Rudi ... den talkerten Rudi!
WALLENSTEIN Soo. Aber, das hätst gleich sagen solln. Wannst »Rudi« allein sagst, muß ich doch natürlich annehmen, daß du »Rudolf den Stifter« meinst. Der ist für uns der »R u d i«!
Klaaer.

²³⁵ Bergson: Das Lachen. S. 89.

ÜLLÖ *etwas gereizt* Alsdann: den talkerten Rudi ham s' verhaftet. Nicht den gescheiten Rudi, der was die Universität baut hat. Wie hätten auch kkönnen? wo vielleicht schon hundert Jahr tot is.

WALLENSTEIN Was, hundert Jahr? Lä-cher-lich! vielleicht schon tausend Jahr! (S. 293)

Rudolf IV., Herzog von Österreich und immerhin bereits 1365 verstorben, wird im familiären Ton Zdenko Wallensteins zu „Rudi“; einem Rudi, dem der Graf näher zu stehen scheint als dem eigenen Schwiegersohn in spe. Die Größen der österreichischen Geschichte sind unter sich. Die Intimität, mit der man voneinander spricht, wirft die geschichtlichen Abläufe durcheinander. Das spezifische Geschichtsbild drückt sich darin aus: „Das Nebeneinanderstellen historisch überprüfbarer Fakten unterschiedlicher Zeitebenen ist typisch für einen Autor, der bewusst ein Geschichtsverständnis problematisiert, das auf Linearität, Kausalität oder Kontinuität aufbaut.“²³⁶ Anstatt dessen schreibt er seine „eigene, private byzantinisch-österreichische Geschichte auf mythologisch-mystizistischer Grundlage“²³⁷. Die Kategorien von Zeit und Raum sind nicht Voraussetzung für die historische Erfahrung, sondern können beinahe beliebig überschritten und unterlaufen werden.

Die explizite Verwendung von Anachronismen findet sich in Üllös Schilderung des Landtags zu Arad, bei dem sich um 1132 Königin Helene für die Blendung ihres Mannes an 68 Magnaten rächte.²³⁸

ÜLLÖ *in plötzlichen Jammer neu ausbrechend* Achtundsechzig Magnaten! Lauter Föméltóságos úram! ... Achtundsechzig! Hatvannyolc! bitte. Stellt's euch vor! Sie werden eingeladen auf Supätscherl – glauben sie, – küssen der Dame des Hauses den Hand, ... mit blindem Mann wird dann bequem hazardieren sein. Die sagt: »Schon gut« und so gewisse Blicke ... immer schaut auf elektrischen Drucker ... das gefällt ihnen schon nicht ... plötzlich entpuppt sich die Dame des Hauses als Beschtie miserable sadistische, was hat Taifel vielleicht ausgebrütet, wie is mit Sekundärbahn in Urlaub gefahren ... wer weiß Genaues über so Sachen ... (S. 245f.)

Die Fakten werden phantasievoll ausgeschmückt. Natürlich gab es 1132 weder einen elektrischen Drucker, noch eine Sekundärbahn, doch die Komik dieser Stelle speist sich nicht bloß aus den Anachronismen, sondern aus der Ausdrucksweise. Zwar wurden die Magnaten eingeladen, aber ziemlich sicher nicht auf ein „Supätscherl“, und dass Königin Helene zur „Dame des Hauses“ wird, erinnert stark an die Rhetorik des Salons.

²³⁶ Ma-Kircher: Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstochter. S. 42f.

²³⁷ Reitterer, Hubert: Österreichische Geschichte im Werk von Herzmanovsky-Orlando. In: Österreich in Geschichte und Literatur 30 (5/1986). S. 275-284. Hier: S. 275.

²³⁸ Kircher: Erläuterungen. S. 408.

Nicht jeder hat jedoch das Recht sich dieses Tons zu bedienen. Eingangs warnt Gräfin Wallenstein Thekla auf Rudi verweisend eindringlich: „Schau ihn nicht so an. Er ist ein Bürgerlicher. Vergiß das nie.“ (S. 237) Der Standesunterschied schlägt sich in der Sprache nieder. Während Graf und Gräfin mit den Größen der österreichischen Geschichte per Du sind, wird der amikale Tonfall bei Rudi sanktioniert. Auch beherrscht der junge Schauspieler die Sprache seiner Umgebung nicht souverän, immer wieder fällt er in einen regressiven, kindlichen Tonfall:

RUDI Glaubst du, ich soll zum Zündholzpappi – nein! zum Zdenkopappi gehen und um ein Zündholz bitten – nein anhalten? Wann glaubst? Glaubst, daß der Zdenkopappi »ja« sagen wird?
THEKLA *seufzt* Ich glaube, da wird es Hindernisse geben.
RUDI *sehr nervös und ganz verwirrt* Baubst du, daß dein Glagla ... Halt! her stellt! Glaubst du, daß dein Papa ...
THEKLA Ja. Ich fürchte ...
RUDI *angstverblödet* Also ... soll ich zuerst die Wettimutti?
THEKLA Ich glaub, das ist noch schlechter. Das ist noch keine »Wettimutti«! Das ist eine Sternkreuzordensdame. (S. 264)

Rudi neigt zu Diminutiven. Thekla wird zu „Theklakerl ... Theklerle ... Theklerlein“ (S. 261), Üllö zum „Töhömtötscherl Onki“ (S. 264). Die Verwendung dieser unangebrachten Rhetorik verdeutlicht Rudis Verwirrtheit, seine Aufregung und seine Deplatziertheit in der adeligen Gesellschaft.

Die zitierten Textstellen taugen kaum zur Parodie. Parodistischen Charakter darf man hingegen bei der Aufführung des österlichen Theaterstücks *Prinz Hamlet, der Osterhase* vermuten. Wenn Hamlet in Osterhasenverkleidung auftritt und Eier austeilt, kann ein komisch-satirischer Umgang mit der Tragödie Shakespeares nicht geleugnet werden.

Hamlet hat sich Hasenohren aufgesetzt und erscheint mit einer Butte voller Ostereier.
HAMLET Bin der Prolog! Für unsere Vorstellung mit untertänigster Huldigung ersuchen wir um Genehmigung. *Beifall.*
KÖNIG Sie sei gewährt! Polonius! Sorge dafür, daß er dann die Eier gerecht verteilt. Das Osterfest, es will gefeiert sein.
HAMLET Jetzt werden wir erraten lassen, wem jegliches Ei zu eigen! Sein, oder nicht sein, ihrs, oder nicht ihrs, – das wird dann die Scherzfrage sein. Jedes muß sein Ei erraten! *Geziert* Ist das nicht köstlich?
POLONIUS Das ist urgelungen. Direkt pschütt. (S. 257)

Die wahrscheinlich bekanntesten Zeilen der Literatur sind in totale Banalität verkehrt, die existenzielle Frage nach dem Sein transformiert in einen simplen Kalauer. Der Gleichklang von Substantiv und Pronomen ermöglicht den rüden Eingriff. Aber handelt

es sich hier wirklich um eine Parodie? Über wen lacht das Publikum, falls es diese Zeilen überhaupt lustig findet? Die Abweichungen vom Original sind derart groß, dass man nicht einfach von einer Parodie sprechen kann. Die Situation stellt sich um einiges komplizierter dar, denn schließlich handelt es sich um ein Theater im Theater. Nicht der Autor kommt auf die Idee „Hamlet Ostereier suchend“ (S. 249) auf die Bühne zu bringen, sondern die Figuren entwickeln diesen – für Literaturliebhaber blasphemischen – Gedankengang. Sie werden dabei aber nicht als besonders kreativ oder originell geschildert, sondern eher als künstlerische Banausen, die das Theater als leichte und unverfängliche Unterhaltung betrachten. Es bestätigt sich die im vorigen Kapitel getroffene Feststellung: Die Aufführung ist viel eher eine Parodie eines gewissen Kunstverständnisses und Umgangs mit dem Theater als eine Travestie der Tragödie um Hamlet.

Dass die zeitgenössische Theaterpraxis das eigentliche Ziel Herzmanovsky-Orlandos ist, lässt sich auch aus dem Dialog ableiten, der der Idee, die abgewandelte Version Hamlets aufzuführen, voran geht:

STIMMEN Was für ein Stück?

THEKLA Ein modernes Stück, natürlich! das Neueste muß es sein, das Ideal eines Stückes, wie es sich die Fürsten der Bühne träumen lassen.

TERZKY Schau, Thekla, das würde dir nicht gefallen, was heute als Standard gewünscht wird, das heißt: gewünscht wird es nicht. Die Bühnen wünschen eigentlich im Geheimen ganz andere Sachen. Die sind gar nicht so renitent. Aber, sie dürfen nicht. Was mischt sich da nicht alles hinein. Die es nichts angeht! Da darf nichts von Liebe vorkommen, oben darf man nicht anstoßen, unten nicht, nicht an beiden Seiten ... kein Herrscherhaus darf erwähnt werden, besonders nicht, wenn davongeschundert ist ... Dann: das Stück darf nichts kosten, außer es ist ein von irgendwoher inspizierter Schmarrn. Na, und drei Darsteller ist schon viel! – Keine Ausstattung, keine Handlung, damit das Publikum mitkann, – kein Dialog. Das wäre das Ideal. BUTTLER Warum spielt man dann nicht lieber gleich auf ganz finstrier Bühne? Mimen ergo unsichtbar! Stück wird hinter der Szene gelesen.

TERZKY Sie, da hab ich eine Idee! Bei Waldszene: bisserl Terpentin zerstäuben. Bei Meer: Häferl Theer anwärmen. Szene am Turf: paar Pferdefäkalien zerblasen.

THEKLA Pfui, hör auf!

TERZKY O nein! Was lassen sich da für Abfälle dramatisch verwerten! (S. 248)

Drücken Terzkys Aussagen die Meinung des Autors aus? Sicherlich, sie sind überzeichnet und ironisch unterlegt, trotzdem lässt sich eine gewisse Selbstreferenz nicht abstreiten. Die angesprochenen Merkmale des „modernen Stückes“ spielen auch für *Prinz Hamlet der Osterhase oder »Selawie« oder Baby Wallenstein* eine Rolle. Die Frage, ob sich das Stück gegen die beschriebene Anforderung stellt oder sie erfüllt, bleibt offen. Einerseits findet sich die Angst vor der Thematisierung von Liebe und

Anstößigkeiten auch in der „feinen“ Gesellschaft im Stück, sie wird zum Gegenstand der Komik. Andererseits hält sich Herzmanovsky-Orlando in gewissen Punkten an Terzky's satirische Beschreibung. Er versucht die Kosten seines Stücks gering zu halten. Im Personenverzeichnis weist er auf die Möglichkeit von Doppelrollen hin (Ein Schauspieler darf dabei sogar drei Figuren spielen – komischerweise darunter auch Terzky.) (vgl. S. 234f.), verzichtet auf außergewöhnliche Ausstattung und aufwendige Kulissen. Das Stück unterläuft das Konzept einer traditionellen dramatischen Handlung, die Dialoge verlieren oftmals ihren kommunikativen Charakter. Herzmanovsky-Orlando versuchte vergeblich, Zugang zu den zeitgenössischen Bühnen zu erhalten. Seine Stücke waren nicht gefragt. *Prinz Hamlet der Osterhase* lässt sich zumindest im Formalen als Bemühung einer Annäherung an die Theatermode lesen. Gleichzeitig wird diese Mode aber der Lächerlichkeit preisgegeben, die Aufführungspraxis und Theaterpolitik stark kritisiert. Das Theater, der Raum der Idylle entpuppt sich als reine Künstlichkeit. Alles ist Fassade, hinter der dargestellten Natur lauert bloß Dreck und Schmutz.

Die Transposition kann auch in die umgekehrte Richtung erfolgen, es kann etwas Familiäres, Kleines oder Unwichtiges in feierlicher Form, mit ernster und angestrengter Miene vorgetragen werden. Ein Lieblingsfeld der Komik Herzmanovsky-Orlandos ist das der Wissenschaft. Dabei werden sowohl die Wissenschaftler selbst als auch ihre Sprache der Lächerlichkeit preisgegeben. In *Prinz Hamlet der Osterhase* ist die Zunft durch Professor Dr. Wenzel Seni vertreten, dessen Kommentare zumeist weltfremd und unbedeutend wirken.

ZDENKO Was wollen S' denn, Seni?

TERZKY *halblaut zu Thekla* Du, schau dir den Seni an! Seine Magnifizenz würgt schon die ganze Zeit an einer bedeutenden Äußerung. Der schaut aus wie der fliegende Holländer, wenn er zu speiben anfangt. Gleich wird's draußen sein ... aha!

SENI *Ad vocem, Durchlaucht*, Sie hatten vorhin Lorbeerkränze im Munde. Sagen Sie, Herr Graf: Speziell in Ihren Kreisen müssen doch noch Traditionen – gewissermaßen – existieren. Hümm, ich meine, haben Sie noch Herrschaften gekannt, die durch Autopsie, bitte! konstatieren konnten, daß gekrönte Häupter sich dieses Schmuckes, bitte, auch außerhalb des engeren, allerhöchsten Familienkreises bedient zu haben geruhten?

ZDENKO Äh?

SENI Wenn wir nämlich alte Briefmarken zu Rate ziehen, sehen wir, vorausgesetzt, daß man halbwegs in die Philatelie eingedrungen ist, daß zum Beispiel der Kaiser von Österreich in den Serien von 1858 bis 65, ja noch von 1867 bis 1883, sich in einem leichten Lorbeergewinde mit hinten herabhängenden Bändern gefiel. Und Napoleon III. ... von 1863 bis 1870 ...

ÜLLÖ *der kopfschüttelnd aus dem Auditorium heraufgestiegen ist und an die Gruppe herantritt* Ekelhaftes Pedant. (S. 239)

Senis Ausdrucksweise ist umständlich und schwer verständlich. Selbst im Salongespräch verwendet er eine wissenschaftliche Rhetorik, die auf Fakten und Zahlen fixiert ist. Dass die größten Nebensächlichkeiten bei ihm das höchste Interesse wecken, führt bei den anderen Gesprächsteilnehmern zu Unverständnis und Spott.

Die Pedanterie Senis kommt mehrfach zum Ausdruck. So unterbricht er immer wieder die Vorführungen, um das Geschehen zu kommentieren und auf Fehler aufmerksam zu machen. Dabei geht er mit wissenschaftlichen Maßstäben an die künstlerischen Darbietungen heran. Kurz vor Ende der Vorstellung des Ostereier suchenden Hamlets reißt ihm die Geduld: „SENI *wirft das Textbuch zur Erde*. Das ist schrecklich! Läßt der pagina 133, Zeile vier bis 36 einfach aus!“ (S. 257) Dass Seni bei einer solchen Verballhornung der Tragödie noch die Streichung einzelner Zeilen kritisiert, kann durchaus als komische Pointe gewertet werden.

Trotz des Spotts und der Lächerlichkeit, die dem Wissenschaftler anhaftet, bleibt er die Autorität in Wissensfragen. Er ist es, der die fragmentarischen Äußerungen des eingesperrten Rudi nachvollziehen kann und sie als Zitate aus Goethes *Faust I* wiedererkennt:

SENI Ein gewisses Fräulein Margarete. Die hätte einen vieeerfachen Doktor, Heinrich Faust mit Namen, heiraten können ... aber ... *leise* wie soll ich mich vor den Damen ausdrücken? – durch das ... ä ... was man heute ... unter Explosionstechnikern ... Vorzündung nennt ... hab ich mir sagen lassen ... (S. 299)

Es vereinigen sich wissenschaftliche Ausdrucksweise und Prüderie. Der voreheliche Geschlechtsverkehr wird in eine technische Tonlage transponiert und durch den Begriff „Vorzündung“ ersetzt.

Die Figuren finden nicht den richtigen Ton. Die Geschichte, die Literatur wird ins Vulgäre transformiert. „So wird jeder Text zu einer Fundamentalparodie der offiziell gepflegten Diskurse, vor allem im Bereich der Verwaltung und Wissenschaft.“²³⁹ Die Wissenschaften erheben das Niedrigste zum Höchsten. Umgekehrt macht ein einziger Kalauer aus dem Urbegriff der Philosophie eine Lächerlichkeit.

Herzmanovsky-Orlando macht sich über Wissenschaftler, Adelige, Künstler, Beamte lustig. Wirklich gut kommt keiner weg. Torberg bemerkt über den satirischen Zugriff: „Bei Herzmanovsky ist es so, daß zugleich mit dem Anlaß auch dessen Ausnutzer

²³⁹ Schmidt-Dengler: Vom Fragment im Fragment. S. 48.

ausgenutzt werden. Er überdreht das Volksstück und sein heutiges Exkrement, den Heimatfilm, genau um die eine Spirale, die das Original vom Klischee unterscheidet.“²⁴⁰ Eisenreich stellt aufgrund dieses systematischen, zügellosen Parodierens die Frage, „welchen Standpunkt in diesem närrischen Treiben denn der Autor selbst einnehme“, und kommt zu dem unbefriedigenden Schluss: „[...] je genauer wir’s nehmen, desto weniger, desto weniger wissen wir eine dezidierte, eine eindeutige Antwort darauf“²⁴¹. Trotz dieser Schwierigkeit formuliert Eisenreich folgende aufschlussreiche These: „Gerade die Theaterstücke machen deutlich, was die Romane schon haben ahnen lassen: daß wir’s hier mit einem (wahrscheinlich unbewußten) Protest gegen die lähmende, endlich tötende Perfektionierung der poetischen Mittel zu tun haben.“²⁴²

Ob es sich wirklich um einen Protest – ob bewusst oder unbewusst – handelt, sei dahingestellt. Sicher ist, dass sich *Prinz Hamlet der Osterhase* genauso auf den Bildungskanon wie auf Trivial-, Unterhaltungsliteratur und Kitsch bezieht. Die Grenzen zwischen den klassischen Unterscheidungen verschwinden. Die durchaus modern anmutende Hinwendung zur Alltagskultur kann als Folge einer radikalen Transposition gelesen werden. Werte, Sicherheiten und Kategorien passen nicht. Die Parodie wird fundamental: Der Figuren Umgang mit Shakespeare spiegelt sich in Herzmanovskys-Orlandos Übernahme des Schiller’schen Personeninventars.

Inversion

Die dritte Technik der Sprachkomik ist die Inversion. Bei der Inversion im Sinne Bergsons wird ein Satz so umgekehrt, dass er noch einen Sinn ergibt. Beispielsweise können Subjekt und Objekt vertauscht werden, um einen komischen Effekt zu erzielen. Bergson gibt dieser Technik nicht allzu viel Bedeutung. Für ihn ist die Inversion das unwichtigste und leichteste Verfahren der Sprachkomik.

Und wirklich, in *Prinz Hamlet der Osterhase* kommt die reine Inversion selten vor. Graf Terzkys Kommentar zur Debatte über die Kleiderordnung im Muschelwagen lässt sich in diese Kategorie einordnen. Das Sprichwort „Kleider machen Leute“ wird leicht abgewandelt, der Sinn verkehrt: „Aus Leuten werden Kleider.“ Die Aussage ist durchaus geistreich. Kleidung wird in der anwesenden Gesellschaft wirklich zum Fetisch erhoben, die Figuren wiederum auf ihr Äußeres reduziert.

²⁴⁰ Torberg, Friedrich: Die Österreichische Spirale. S. 3.

²⁴¹ Eisenreich: Reaktionen. S. 159.

²⁴² Eisenreich: Reaktionen. S. 164.

Weniger geistreich, sondern vielmehr lächerlich sind Rudis Äußerungen. Die im Folgenden auftretende sprachliche Inversion ist im Rauschen der Sprachverwirrung kaum zu erkennen:

RUDI Also werden wir halt zum Töhömtötscherl Onki sprechen! Zu dem hab ich Vertrauen! Theklerl, Geliebte! ich los mich reiß ... ich los mich reiß von deinem Schoß ... ach! dein Schoßitschu! *Stolz* Stolz reißt sich los von deinem Schoß ... der Jühühü ... falsch! Jühüngülüng ... die Wimpel bunt ge ... die Wimpel bunt gehißt ... der Hoffnung Segel stolz zerbläht ... das Ruder auf das Onkelhaupt gerichtet ... auf zu Töhötöm! (S. 264f.)

Das von Bergson für die klassische französische Komödie entwickelte Modell stößt an seine Grenzen. Es bietet sich die Möglichkeit an, die Inversion weiter zu fassen. Sie nicht bloß auf die Umkehr ganzer Sätze zu beschränken und einen semantischen Gehalt als Grundbedingung der Inversion aufzugeben. Die Umkehrung und Substitution einzelner Morpheme oder Phoneme kann damit diesem sprachkomischen Verfahren zugewiesen werden.

Der Schüttelreim ist eine traditionelle Form dieser Komik. Eine Abwandlung davon wird von Herzmanovsky-Orlando im Stück häufig eingesetzt. Üllö äußert das etwas schlüpfrige Wort „Sooßbeschlitzer“ und meint damit eigentlich den Schlossbesitzer. Rudi wiederum ist ein wahrer Meister im Vertauschen einzelner Phoneme, dabei entsteht nicht immer ein sinnvolles Wort. Aus „Brauselimonade“ wird „Lauseprimonade“ (S. 263), aus „Regisseur“ „Schißressör“ (S. 263), aus „Liese Meyer“ „diese Leyer“ (S. 261), aus „Purpurlippen“ „Lurpurpippen“ (S. 265). Über Zeilen zieht sich die Verkehrung von einzelnen Silben, Lauten oder grammatikalischen Regeln:

RUDI O, Eure Durchlaucht! O, welche Ehre! So gut gung es mir noch nie! Was? Was? Gung? Falsch! Gong!! nein ... stimmt auch nicht. Na, läuten wir ein bisserl – da liegt's drin! Gung, gang ... geng ... gong? Nein. Gong ... G i n g !! Ging heißt das blöde Wort! Daß man sich nicht geniert, so einen Blödsinn zu gebrauchen ... man stelle sich nur vor: ging, ging, ging ... eines ernsten Mannes unwürdig ... Von was haben wir gesprochen? A, ja! Ich soll den ... Mostrichhasen mimen ... falsch! Hosenmostrich ... (S. 250)

Rudis Suche nach der richtigen Präteritumform drückt nicht nur seine eigene Zerstreutheit aus. Im Durchprobieren und Ersetzen der Vokale geschieht etwas mit der Sprache: gung – gang – gong – ging. Durch den fehlerhaften Gebrauch wird die grammatikalische Regel der Konjugation thematisiert. Das Wort selbst verliert bei dem Vorgang jeglichen semantischen Gehalt. Es wird zum phonetischen Material. Wie bei

Wetti Zwöschbenflöckhs Imitation vornehmer Sprachmelodie erinnert Rudis Wortsalat an experimentelle Lyrik.

Trotzdem: Der avantgardistische Umgang mit Sprache versteckt sich in einem komischen Effekt. Doch worin besteht die Komik? Kann man in diesem Fall von einer Inversion sprechen? Gibt es eine bessere Möglichkeit, diese Stelle zu beschreiben?

Rudi selbst legt das Modell der latenten Komik nahe: „Daß man sich nicht geniert, so einen Blödsinn zu gebrauchen ... man stelle sich nur vor: ging, ging, ging ... eines ernststen Mannes unwürdig“; nicht die Suche nach der richtigen Präteritumform ist komisch, die richtige Präteritumform selbst ist lächerlich. Es bedarf lediglich einer doppelten Wiederholung, um unsere Gewohnheit aus den Angeln zu heben und die latente Wortkomik aufzuzeigen. Demnach wäre Sprache wie Kleidung, etwas, das das menschliche Leben, den menschlichen Geist nachzuahmen versucht, dabei aber oftmals steif und ungenau bleibt.

Etwas Lebendiges wird von etwas Mechanischem überdeckt – das ist ein Grundgedanke Bergsons. Was ist das Lebendige und was das Mechanische in der Sprache? Man kann dem Lebendigen, Geistigen die Bedeutung, den Sinn, das Signifikat und dem Mechanischen die Laute, das Schriftbild, den Signifikanten zuordnen. Gemäß dieser Analogie ergibt sich ein komischer Effekt, wenn unsere Aufmerksamkeit von der Bedeutung eines Wortes oder Satzes auf die Materialität desselben gelenkt wird. Wenn Sprache selbst auf ihre Stofflichkeit stößt, sie selbstreferentiell wird, ist die Komik nicht mehr weit. Dabei muss aber stets ein Rest an Bedeutung vorhanden sein. Denn die reine Mechanik ist nicht mehr komisch.

Wenn Rudi die Suche nach der Präteritumform von „gehen“ als läuten bezeichnet, dann lenkt er die Aufmerksamkeit des Publikums auf die lautliche Ebene der Sprache: „ging, ging, ging“. Auch die komische Wirkung beim Vertauschen von einzelnen Silben, wie wir es vom Schüttelreim kennen, beruht auf diesem komischen Verfahren. „Sooßbeschlitzer“ ist nicht bar jeder Bedeutung, es lassen sich die unterschiedlichsten Assoziationen bilden und doch fußt die Komik gerade auf der Überdeckung des Sinns durch den Laut – es ist, als würden die Laute der Bedeutung ein Bein stellen.

Diese Form der Sprachkomik ist eine einfache und ursprüngliche. Es bedarf keines besonderen Bezugs auf eine komische Figur. Sie zeigt lediglich die Steifheit der Sprache selbst auf. Sie kann deswegen auch nicht wirklich satirisch oder grotesk sein, es

sei denn unser Weltbild gründet sich in einem Sprachverständnis, das Sprache einzig und allein als reines, direktes und unverfälschtes Medium betrachtet. Dass diese Technik der Komik so wenig Beachtung findet, liegt gerade an der Harmlosigkeit und Reinheit des komischen Effekts; wir verstehen vielleicht ein bisschen besser, was mancher als Ulk oder Blödelei abtut.

Die Thematisierung der Materialität der Sprache, die Techniken des Vertauschens, Ersetzens oder der fehlerhafte Gebrauch von grammatikalischen Regeln sind Charakteristika, die Herzmanovsky-Orlandos Texte mit avantgardistischen Literaturprogrammen teilen. Dabei bleibt jedoch zu beachten, dass sie sich alleine aus den Prinzipien der Komik ableiten lassen. Viele Aspekte eines modernen Sprachverständnisses lassen sich so als konsequente Weiterführung komischer Prinzipien lesen.

Sprachfragmente

Wörter sind bedeutungslos, Sätze verlieren ihren Sinn. Herzmanovsky-Orlando geht noch einen Schritt weiter. Immer wieder sind die Figuren in *Prinz Hamlet der Osterhase* mit Situationen konfrontiert, in denen ihre Sprache aussetzt. Es fällt ihnen schwer, überhaupt Laute oder zusammenhängende Wörter zu artikulieren.

Die folgenden gesammelten Beispiele verdeutlichen, wie Graf Wallenstein ins Stammeln oder Murmeln verfällt: „M.M.M.Ä.Ä. ... mäh ...“ (S. 238), „Äh?“ (S. 239), „M. Mmmm. Toll.“ (S. 239), „... aber ... schau’n S‘ ... äh ...“ (S. 241), „M. Mmmm. ... Gehängt?“ (S. 296) oder „... M ... ä, ä, Tod?“ (S. 296). Die Äußerungen setzen sich aus einzelnen Phonemen, unzusammenhängenden Worten und Satzzeichen, in erster Linie Auslassungspunkten zusammen. Die Sprachfragmente weisen den bereits beschriebenen Verlust der Bedeutung auf, gehen darüber jedoch hinaus. Die Auslassungspunkte stehen für eine Ellipse, eine Pause – die Sprache setzt aus, sie wird nicht mehr laut.

Doch wie soll eine solche Verstummung der Figuren gelesen werden? Das scheint keine unerhebliche Frage zu sein. Der inflationäre Gebrauch der Auslassungspunkte in *Prinz Hamlet der Osterhase* ist zu offensichtlich, um ignoriert werden zu können. Im ersten Aufzug alleine verwendet Herzmanovsky-Orlando gezählte 176 Auslassungspunkte²⁴³. Figuren suchen nach den richtigen Worten, vermeiden es, die Dinge direkt auszusprechen, wissen nicht, was sie sagen sollen, sind ratlos und unsicher oder werden

²⁴³ Man verzeihe dem Zähler geringfügige Abweichungen sowie die fehlende Ausdauer, um die Auslassungspunkte der weiteren Aufzüge zu zählen.

unterbrochen, können nicht aussprechen, ihren Gedanken nicht beenden. Es ist eine fragmentarische Sprache, die die Figuren verwenden.²⁴⁴

Diese Sprachfragmentierung kann zweifellos als Ausdruck einer Sprachskepsis gelesen werden. Die Figuren gehören einer vergangenen Epoche an, ihre Sprache wirkt nicht nur altmodisch und vergangen, sie versagt ihnen den Dienst. Sind die Pausen, die Missverständnisse und Doppeldeutigkeiten, die Wortverdrehungen, der falsche Tonfall und das Versagen der Semantik Reflexe einer Sprachkrise, eines fundamentalen Misstrauens in die Ausdrucksmöglichkeit durch Sprache?

Herzmanovsky-Orlandos Figuren machen sich keine Gedanken über die Sprache. Weder verzweifeln sie an ihren Fehlern oder ihrer Ohnmacht, Dinge auszudrücken, noch reflektieren sie über ihre Kommunikation. Die Anhäufung der Auslassungspunkte, die fragmentierte Sprache drückt keine Zerstreuung oder Steifheit der Sprache aus, sondern ist das Symptom der Zerstreuung der Figuren. Die Komik dient dazu, „die fundamentale Unfähigkeit der Menschen zu charakterisieren, ihre Probleme und Aufgaben überhaupt zu lösen und die Vergeblichkeit der Mühen im Sprachkampf prägnant zu fassen“²⁴⁵. Damit kommen wir auf die letzte Ebene der Komik, die allen anderen zugrunde liegt und wesentlich für die Komödie ist, die Charakterkomik.

4.2.4 Komik der Charaktere

Die Komik auf allen anderen Ebenen mag Lachen erzeugen. Um ein Theaterstück zur Komödie zu machen, braucht es nach Bergson jedoch passende Charaktere. Die Figuren dürfen unsere Gefühle nicht angreifen, denn sobald wir Mitleid empfinden, können wir nicht mehr lachen. Empfindungslosigkeit gegenüber den Charakteren ist nur eine Voraussetzung, damit sich komische Effekte entfalten können. Die dargestellten Personen müssen zudem einen Automatismus an sich haben, der ihnen nicht bewusst ist. Ein Gemisch aus Steifheit, Automatismus, Zerstreuung und Ungeselligkeit macht die Charakterkomik aus. Die komische Figur ist kein Individuum, sondern ein Typ.

Personeninventar und Figurennamen

Das Personenverzeichnis stellt einen wesentlichen Ausgangspunkt für Herzmanovsky-Orlandos Arbeit dar. Gleich zu Beginn der Entstehung von *Prinz Hamlet der Osterhase*

²⁴⁴ Vgl. Schmidt-Dengler: Vom Fragment im Fragment. S. 52ff.

²⁴⁵ Schmidt-Dengler: Vom Fragment im Fragment. S. 54.

findet sich eine Liste mit möglichen Figuren.²⁴⁶ Diese weicht nur geringfügig vom fertigen Verzeichnis ab. Schlussendlich präsentiert sich das Inventar folgendermaßen:

ZDENKO GRAF WALLENSTEIN, fürstliche Gnaden und Herzog von Prschelautz
BARBARA EUSEBIA, geb. PRINZESSIN VON GONZAGA, seine Gemahlin
THEKLA, genannt BABY, beider Tochter
HEINZ ZWONIMIR ARBOGAST GRAF TERZKY
CLARA EUGENIA geborene HERZOGIN VON CARAVAYAL, seine Frau Mutter
VISCOUNT TEDDY BUTTLER, tit. Ehrentambour zu Pferd der Royal Yorkshire Artillery und
großbritannischer Militärattaché in Prag
TÖHÖTÖM GRÓF ÜLLÖ
ELEMÉR GRÓF ISZOLANY Theklas Lieblingssohne
PROFESSOR DR. WENZEL SENI, Privatdozent aus Prag
JUDAS THADDÄUS GRAF JAROSCHINSKI, Adelsmarschall von Tambor
RUDI LALLMAYER, ein angehender Mime und Aspirant für das Burgtheater
DR. ENGELBERT BLAHA, Oberlandesgerichtsrat
VANILLIUS KRPETZ, Kerkermeister
ARABELLA, eine Zigeunerin
ULTIMUS OWNITSCHKE, Wallensteinischer Hofrat und Leibkammerdiener
WETTI ZWÖSCHBENFLÖCKH, eine unermeßlich reiche Witwe
KODAKOWSKY, Kriminalfotograf
DER KELLNER MIT DER HENKERSMAHLZEIT
EIN DÜSTERER POLIZEIKOMMISSÄR
ZWEI ANDERE POLIZISTEN
OPITZ, Groom in Üllöschens Diensten
QUAPIL, eine stumme Figur im Landesgericht (S. 234)

Die Bedeutung der Figurennamen für Herzmanovsky-Orlando kann kaum überbewertet werden. Die Titel und Vornamen charakterisieren ihre Träger. Wir können das Theaterstück als Entfaltung der durch die Namen und Eigenschaften festgelegten Schicksale lesen. Dabei lassen sich die Figuren in mehrere Gruppen einteilen: auf historischen oder literarischen Personen basierende Charaktere (Wallenstein, Thekla, Buttler, Illö, Iszolany, Seni, Terzky, Jaroschinski), Charaktere mit sprechenden Namen (Lallmayer, Zwöschbenflöckh, Kodakowsky), Charaktere mit allgemeiner Bezeichnung oder mit Namen, deren Herkunft unklar ist.

Die erste Gruppe geht vor allem auf Figuren aus der Wallensteintrilogie Schillers zurück. Die Vornamen variiert Herzmanovsky-Orlando. Alleine Jaroschinski stammt aus einer anderen Epoche: „Severin von Jaroschinski (Jaroszynski) war der Geliebte der Therese Krones und ermordete am 18.2.1827 seinen Mathematiklehrer, den greisen Abbé Johann Konrad Blank, um in den Besitz von dessen Wertpapieren zu gelangen. Er wurde dafür am 30.9.1827 hingerichtet.“²⁴⁷ Der Jaroschinski im Stück begeht zwar

²⁴⁶ Vgl. Kircher: Entstehung und Rezeption. 362f.

²⁴⁷ Kircher: Erläuterungen. S. 409.

keinen Mord, erschleicht sich aber auf andere Weise den Besitz. Der Name kennzeichnet den Bösewicht.

Die Namen der zweiten Gruppe haben eindeutig komischen Charakter. Sie bezeichnen die prägende Eigenschaft der Figur. Rudi hat mit seiner Sprachstörung, Wetti mit ihrem Übergewicht zu kämpfen. Die Fotomarkte Kodak wird mit slawischer Endung zu Kodakowsky. Dass Letztgenannter lediglich einen kurzen Auftritt hat, der keine wesentliche Funktion im Stück übernimmt, legt die Vermutung nahe, dass Herzmanovsky-Orlando ihn alleine des Namens wegen einführt.

Zur dritten Gruppe zähle ich Berufsgruppen (Polizist, Kellner) und eingedeutschte Namen slawischer Herkunft (Krpetz, Ownitschek). Interessanterweise ist letzteren ein lateinischer Vorname hinzugefügt.

Die Namen sind großteils komisch. Doch warum? Bergson geht nicht explizit auf die Komik von Figurennamen ein. Er erwähnt sie jedoch in anderem Kontext: „Alles in allem sehen wir also nicht die Dinge selbst, wir lesen meist nur das Etikett, das ihnen aufgeklebt ist. Diese aus einem Bedürfnis geborene Tendenz hat sich unter dem Einfluß der Sprache noch verstärkt. Denn Wörter (ausgenommen Eigennamen) bezeichnen Arten.“²⁴⁸

Die Besonderheit von Namen ist, dass sie ein Individuum, einen einzelnen Charakter bezeichnen. Das unterscheidet sie von anderen Begriffen. Die Eigennamen im Stück verhalten sich aber anders. Die erste Gruppe wiederholt in leichter Variation bereits bekannte Namen, sie sind Duplikate bzw. werden ihre Träger durch sie zu solchen. Die sprechenden Namen wiederum funktionieren wie ein Etikett. Sie klassifizieren die Figur nach ihren herausragenden Merkmalen. Ein Charakter, der sich so verhält, wie es ihn sein Name heißt, sein Etikett befehlt, erscheint uns als Marionette, jeglicher Freiheit beraubt. Die dritte Gruppe von Namen bezeichnet weniger Figuren als Klischees. Den Polizisten wird kein Figurenname zugestanden. Sie sind eine Gruppe von kaum unterscheidbaren – der Düsterei als Merkmal ausgenommen – Mitgliedern. Die Diener mit lateinisch-slawischem Namensmix übernehmen keine tragenden Rollen. Ihre Vornamen können auch als sprechende Namen angesehen werden, wobei zu beachten ist, dass „Vanilius“ und „Optimus“ im Dramentext gar nicht vorkommen.

Theaterbesuchern bleiben die komischen Namen teilweise verwehrt. Das Verzeichnis beinhaltet Informationen, die für das Stück irrelevant sind. Welche Funktion haben sie

²⁴⁸ Bergson: Das Lachen. S. 109.

dann? Sind sie für ein Lesepublikum gedacht? Hat Herzmanovsky-Orlando einfach vergessen, sie einzubauen oder sollen sie lediglich als Erläuterung dienen? Vielleicht haben sie gar keine Funktion. Ma-Kircher konstatiert zu *Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstochter*: „Von der Widmung bis zur Bühnenanweisung werden Details – unsinnig für die Handlung – in einer Weise verschwenderisch ausgeführt, daß die Dynamik der Handlung ein stark statisches Gegengewicht erhält.“²⁴⁹ Die dramatische Handlung wird durch den Einsatz von epischen Momenten verfremdet. Ausführlich behandelt Winkler diesen Aspekt:

Herzmanovsky-Orlando episiert seine Dramen: Er schafft sich sein eigenes Raum-Zeit-Gefüge, sein persönliches Koordinatensystem, in dem er mit den herkömmlichen Kategorien spielen und sie konterkarieren kann. Die Überlappung zweier literarischer Gattungen wird somit für ihn zum primären Kunstprinzip, das sich mit dem der Verfremdung zum typischen Stil der erzählenden Dramatik vereinigt.²⁵⁰

Die Anekdoten und Monologe, die Gesangseinlagen und Rezitationen, die Regieanweisungen und Slapstickeinlagen, die irrelevanten Informationen – sie alle lassen sich als Zeichen einer Vermischung von Erzählung und Drama lesen. Gleichzeitig haben sie zumeist komischen Charakter. Das Widerstreben gegen die Gattungsgesetze, das lustvolle Überschreiten der traditionellen literarischen Grenzen führt die unausgesprochenen Automatismen des Theaters vor. Das Resultat ist eine Verkleidung: Prosa in dramatischen Kleidern.

Die Namen tauchen auch in den Dialogen des Stücks auf. Dabei fällt auf, dass die Figuren Schwierigkeiten haben, sich die Namen anderer Personen zu merken:

GRAF Ä ... liebster Herr Oberlandes ... Ä ... Ä ... Blecha? nicht?
 BLAHA *leicht verstimmt* Bla – h a , wenn ich bitten darf!
 GRAF Ahaaa! Bata! ganz richtig! Namen schon oft gehört! [...]
 BLAHA Aha! Das ist ja dieser ruchlose Pursche, der Sprengstoffattentäter ... der ... Schnarchmeier ... Ja. Wird ... heute *sieht in einem Verzeichnis nach* um ein Uhr 20 der ... Ding ..., 2 Uhr 10 der ... ehe ... da! Wird heute um 17 Uhr 15 präzise, gehängt! Die Herrschaften wünschen gewiß Entréekarten, weil Sie mich haben holen lassen?
 GRAF Gehängt ... zur Jausen ... das ist ja schrecklich ... Mir liegt nämlich viel dran, daß er nicht ...
 BLAHA Wo denken Exzellenz hin!
 GRAF Schaun S', Herr Blumka ...
 BLAHA Bla – ha, bitte!
 GRAF Ah? Also, Herr Dr. Hlawa, ich habe Ihnen einen Vorschlag machen wollen ... Können wir nicht tauschen? (S. 299f.)

²⁴⁹ Ma-Kircher: *Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstochter*. S. 48.

²⁵⁰ Winkler, Maria: *Dramatik auf Abwegen*. S. 126.

In der Unfähigkeit den Namen des Landesgerichtsrats richtig zu erfassen, manifestiert sich die Überheblichkeit des adeligen Zdenkos sowie seine Zerstreuung. Dass Blaha, der auf der Korrektheit seines Namens besteht, wiederum nicht den Namen Rudis kennt, entpuppt sich als Inversion. Neben diesen punktuellen komischen Verfahren kommt in dem Zitat ein Grundzug der Figurenzeichnung Herzmanovsky-Orlandos zum Ausdruck. Die Namen sind austauschbar. Sie bezeichnen keine individuelle Identität, sondern eine Gattung, ein Klischee, deren Ausprägung Blecha, Bata, Blumka, Hlawa oder doch Blaha heißen könnte.

4.2 Figurentypen

Herzmanovsky-Orlandos Figuren sind keine Individuen. Sie besitzen „keinen ausgeformten Charakter, nicht einmal eine angedeutete psychologische Tiefe“, sondern „werden stets nur durch die Situation definiert, in die sie der Autor stellt“²⁵¹. Gleichbleibende Verhaltensmuster und Eigenschaften (meist im Namen konzentriert) prägen den einzelnen Typen. Der Mensch erscheint in seiner Darstellung als Skizze, als Karikatur²⁵² und erinnert an eine Comics-Figur.²⁵³

Ich habe bereits festgestellt, dass Herzmanovsky-Orlando den Blick des Rezipienten auf den Körper, besser gesagt, auf einzelne Körperteile lenkt. Aus diesem Verfahren entsteht nicht bloß eine unmittelbare Bildlichkeit, sondern auch eine Fragmentierung der Figuren. Die einzelnen Teile fügen sich zu keinem harmonischen Ganzen, die Charaktere sind im wahrsten Sinne zerstreut. Diese Form der Figurenzeichnung gipfelt in der Einverleibung artifizieller Elemente. „Spätestens dann, wenn eine Figur vollends künstlich wird und sich aus Prothesen und Maschinen zusammensetzt, wird klar, daß die Figurenkabinette Herzmanovskys zu einem nicht unbeträchtlichen Teil von Kunstmenschen bevölkert werden.“²⁵⁴ Neben diesen entwirft der Autor auch Mischungen aus Mensch und Tier. Ob sich Menschen in Tiere verwandeln, tierische Eigenschaften und Verhaltensweisen aufweisen, oder umgekehrt Tiere menschliche Züge tragen – immer wieder kommt es zu grotesken Hybridkörpern.²⁵⁵ Sowohl die

²⁵¹ Kruntorad, Paul: Modernes Barock? Monumentale Bobby-Witze? In: Die Zeit. 13. April 1984.

²⁵² Vgl. Wallner: Allotria in Artibus. S. 15.

²⁵³ Vgl. Kircher: Editorischer Bericht. S. 322.

²⁵⁴ Wallner: Allotria in Artibus. S. 18.

²⁵⁵ Eine Arbeit, die sich besonders diesem Aspekt in Herzmanovsky-Orlandos Werk widmet und die Körper im Zeichen des Grotesken einzuordnen sucht: Reber, Ursula: Triebwerke der Performanz: Tierisches bei Herzmanovsky-Orlando. In: Blécourt, Willem de/Tuczay, Christa Agnes (Hg.):

Verbindung Mensch-Maschine, als auch die Kennzeichnung einzelner Menschen durch tierische Attribute finden wir in *Prinz Hamlet der Osterhase* – wenn auch in abgeschwächter Form.

Die spezifische Darstellung der Figuren Herzmanovsky-Orlandos führt dazu, dass wir sie als determiniert wahrnehmen. „Die Typisierung hat zur Folge, dass die Figuren relativ eindimensional werden, in keine Konflikte geraten, sondern nur an dem ihnen zugewiesenen Platz agieren, also Automaten oder Marionetten werden.“²⁵⁶ Dem Rezipienten werden kaum Einblicke in die psychische Motivation der Charaktere gegeben. Sie treffen keine eigenen Entscheidungen, sondern handeln auf Zuruf, einem starren Muster folgend. Das Prinzip des Hampelmanns durchwirkt das Gesamtwerk des Autors. Lediglich einzelne Metamorphosen, die durch äußeren Einfluss oder übergeordnete Mächte ausgelöst werden, ermöglichen eine Variation oder besser gesagt eine Vollendung der den Figuren zugrunde liegenden Verfassung. Dabei speist sich der Prozess der Metamorphose wesentlich aus dem Prinzip der Verkleidung. Die Kleidung wird „zum Katalysator der Verwandlung“, die „Dominanz der Kostüme“²⁵⁷ demonstriert die Konstruiertheit und Instabilität der Figuren. Oder mit den Worten Terzkys: „Aus Leuten werden Kleider.“

Die Typen, die das Werk des Künstlers bevölkern, unterscheiden sich nur marginal. Immer wieder begegnen uns die gleichen weiblichen und männlichen Grundfiguren, die auf Stereotypen und Klischees basieren. Das androgyne Mädchen, die dicke Witwe, der unbeholfene Junggeselle oder Beamte, der Wissenschaftler, der Slawe und Magyar, der Graf Bobby – alle diese fixen Rollen, treffen wir auch in *Prinz Hamlet der Osterhase* an.

4.2.1 Männer

Männer sind im literarischen Kosmos Herzmanovsky-Orlandos den Frauen unterlegen. Während die Männer immer wieder mit Ereignissen konfrontiert sind, die sie überfordern, finden sich die Frauen besser zurecht, zeigen Dominanz oder scheinen über

Tierverwandlungen. Codierungen und Diskurse. Tübingen: Francke 2011. S. 271-292.

²⁵⁶ Winkler: Dramatik auf Abwegen. S. 128.

²⁵⁷ Wallner: Das imperfekte Kleid. Ästhetik und Mythologie. In: Fetz, Bernhard/Ma, Klaralinda/Schmidt-Dengler, Wendelin: Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Essays. Bilder. Hommagen. Wien, Bozen: folio 2004. S. 87-119. Hier: S. 91.

geheime Abläufe Bescheid zu wissen. „Bei den männlichen Figuren handelt es sich generell um passive, schwache, lebensunfähige Charaktere. Den Männern ist die Welt des Geistes, der Ratio, vorbehalten – eine Sphäre, die für Herzmanovsky-Orlando durchwegs negativ besetzt ist.“²⁵⁸ Mit ihrem steifen Verstand sind die Männer, allen voran die Vertreter der Wissenschaft, unfähig die Wirklichkeit zu erkennen. Die Männerwelt hat sich von der Natur und dem Natürlichen entfernt und versucht mit unzureichenden Mitteln, nämlich mit Begriffen und Analysen, das Lebendige zu erfassen.²⁵⁹

4.2.1.1 Zdenko Wallenstein

Der Graf hat mit seiner Schiller'schen Vorlage nur noch den Nachnamen gemein. Von dem militärischen Genie und der Kühnheit des Oberbefehlshabers der kaiserlichen Armee, ja selbst von seiner Zuneigung zur Astrologie lässt sich keine Spur mehr finden. In Herzmanovsky-Orlandos Version begegnet er uns als „charmant vertrottelter Graf Bobby“²⁶⁰.

Der Vorname verweist auf seine tschechische Herkunft. Dabei fällt auf, dass er durch keine ethnisch gefärbte Sprache gekennzeichnet ist. Anders als Iszolany, Üllö oder Buttler spricht er akzentfreies Deutsch. Ansonsten unterscheidet er sich nur wenig von seinen Salonfreunden. Er befindet sich „gesellschaftlich und politisch auf dem absteigenden Ast“²⁶¹, lebt zurückgezogen in den hermetischen „feinen Kreisen“, gespeist von der Anekdotenwelt der untergegangenen Monarchie. Bei Geldfragen scheint Zdenko durchaus praktisch zu denken; neben diversen Gütern zählt zu seinen Einkunftsquellen ein „Mädchenpensionat“, bei dem es sich offensichtlich um ein Bordell handelt, oder eine Zündholzfabrik in Prschelautz.

In Gefahr gerät sein Wohlstand durch seine Leidenschaft für das Kartenspiel. Ein harmloser Fehler, der nur parasitären Anteil an dem Charakter des Grafen hat. Zdenko ist harmlos, naiv und in höchstem Maße zerstreut. Er denkt in eingefahrenen Mustern ist unflexibel und häufig von der Situation überfordert.

²⁵⁸ Winkler: Dramatik auf Abwegen. S. 130.

²⁵⁹ Vgl. Gagern, Monika Freiin von: Ideologie und Phantasmagorie Fritz von Herzmanovsky-Orlandos. Dissertation. Univ. München 1972. S. 127-131.

²⁶⁰ Herzmanovsky-Orlando: Sämtliche Werke. Band 6. S. 316.

²⁶¹ Ties, Josef: Das Bild Österreichs bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Dissertation. Univ. Innsbruck 1966. S. 73.

4.2.1.2 Töhötöm Üllö

Üllö ist der heimliche Held des Stücks. Es verwundert nicht, dass Herzmanovsky-Orlando ihm das Schlusswort überlässt. Dabei basiert der Charakter in erster Linie auf Klischees. Üllö ist Ungar; das ist sein bestimmendes Merkmal. Ungarn zählen für Herzmanovsky-Orlando nicht zu den westlichen Kulturen, sondern haben asiatischen Ursprung.²⁶² Wie gezeigt, weist Üllö darauf selbst hin. Dabei ist festzuhalten, dass er damit auch im Gegensatz zu den meisten Männern im Werk Herzmanovsky-Orlandos als Gegenspieler zum Rationalismus positioniert wird. Töhötöms Liebe zu Musik, Gesang und Tanz, seine starke Emotionalität und Irrationalität entsprechen durchaus den Idealen des Autors.

Als herausragende Eigenschaft der von Herzmanovsky-Orlando geschilderten Ungarn kann ihr Nationalstolz bezeichnet werden. So besitzt Üllö einen recht eigentümlichen Glücksbringer, nämlich den Originalschädel von Kara Mustafa. Dass das Prinzip von Original und Kopie ein nicht ganz unproblematisches ist, zeigt Üllös Antwort auf Buttlers Einwand, der Schädel liege doch in der Budapester Nationalgalerie:

Jo, möglich. Es gibt deren nämlich siebene, was von der Wissenschaft anerkannt sind. Die sind: in Stuhlweißenburg einer, in Hodmeszövarsárhely einer, bei Fürst Esterházy in Galantha einer, der Ihrige in Budapeschter Museum und der in Veszprém. Aber echt sind bloß zwei: der bei Esterházy und der meinige! Alle anderen sind ganz gemainer Betrug. (S. 274)

Auch im Kartenspiel scheint der Ungar ganz eigene Vorstellungen von Betrug zu haben: „Bei uns in Ungarn ist das Kavaliersgepflogenheit, daß man drüber hinwegschaut, wenn ein lieber Besucher fünf As hat. Also einmal! Allerdings ... *drohend* allerdings – wann er auch nur das Schweifspitzerl von an sechsten As zeigt [...] dann wird ihm der Nasenbein zerschmettert.“ (S. 276)

Der Kavalier verwandelt sich in kürzester Zeit in einen brutalen Schläger. Thekla selbst bezeichnet ihre Onkel als „Hunnen im Frack“ (S. 267) – ihre Rohheit ist nur verkleidet und wartet auf einen Anlass, um die Maske fallen zu lassen. „Gróf Üllö liebt seine reizende Nichte Baby über alles und man sieht ihm an, daß er nur darauf wartet, jeden der Baby zu nahe treten möchte, mitten im Salon, bitte zu Gulaschfleisch zu zerhacken.“²⁶³ Zu spüren bekommt dies Jaroschinski, jedoch nicht, nachdem dieser im

²⁶² Vgl. Ties: Das Bild Österreichs. S. 78.

²⁶³ Herzmanovsky-Orlando: Sämtliche Werke. Band 6. S. 316.

Kartenspiel gewonnen, sondern nachdem er auf die Hand Theklas verzichtet und den materiellen Besitz bevorzugt hat. Das bringt den Hunnen zum Vorschein:

ÜLLÖ *brüllt* Was unterstehst du dich, du Halunke! Du unmöglicher Subjekt! So was in Gegenwart von Kavalieren!
JAROSCHINSKI Mein Herr, das werden Sie büßen! Sie müssen mir vor die Pistole!!
ÜLLÖ *wutkeuchend* Was? Bießen? ... was ... Pischtolen ...? *Derschlagen* werd ich dich! nix mit Pischtolen. Mit kalapács, mit Hammer werd ich dir auf Kopf hauen ... beziehungsweise auf p o f a , – der Backen! Ja! daß du *elidegenülni* – das heißt, der Welt, bitte, entgefremdet wirst, daß du um irgalom bitten wirst, um Barmherzigkeit! *In neuem, fürchterlichen Ausbruch Zerschlagen* werd ich dich wie kiscsésze ... wie klaines Häferltopf, was unter Bett, bitte, steht. *Schweratmend* Meiner Seel ... ja. (S. 283f.)

In seinem Zorn erscheint Töhötöm wild und unzivilisiert, teilweise nimmt er sogar theriomorphe Züge an – nach Ties wirke er wie „ein zottiger Bär“²⁶⁴. Zu beachten bleibt die Grundlage seiner Erregung: die Liebe zu seiner Nichte. Der Graf ist durchwegs fürsorglich, er kümmert sich um Thekla, aber auch um Rudi. Nach dem Bruch des Liebespaares und dem Abgang des verstörten Schauspielers meint er zu Iszolany: „Das ist für so einen labilen Menschen zu viel. *Leise* Jetzt weiß ich wirklich nicht, wo wir zuerscht dazuschauen müssen ...“ (S. 277) Und wirklich, Üllö enttarnt Jaroschinski und überredet Zdenko, Rudi als Schwiegersohn zu akzeptieren.

Sicher geht mit den Stereotypen von Slawen und Ungarn eine Diskriminierung und Abwertung einher. Herzmanovsky-Orlando übernimmt beispielsweise das „Klischee der schmutzigen Ostvölker“²⁶⁵, stellt ihre Vertreter als unzivilisiert dar und rückt körperliche Eigenheiten in den Mittelpunkt. Die Sprachen der ehemaligen Monarchie bieten „Anlaß zu ironisch-satirischen Bemerkungen“²⁶⁶. Jedoch muss darauf hingewiesen werden, dass kein positives Gegenbild gezeigt wird. Österreicher und Deutsche kommen kaum besser weg, sind mit anderen typischen, klischeehaften Merkmalen versehen.

Herzmanovsky-Orlandos Figuren basieren auf Stereotypen, bestätigen diese, schreiben gewisse Witz- und Humortraditionen fort; gleichzeitig überzeichnet der Autor diese Klischees, spielt mit ihnen, variiert sie. Ma-Kircher stellt bezogen auf *Kaiser Joseph II. und die Bahnwärterstochter* fest: „Am laufenden Band werden Klischees reproduziert, doch gleichzeitig mit Substituten der Künstlichkeit so üppig dekoriert, daß sie jene wieder in Frage stellen.“²⁶⁷ Das trifft auch auf *Prinz Hamlet der Osterhase* zu. Die

²⁶⁴ Ties: Das Bild Österreichs. S. 79.

²⁶⁵ Ties: Das Bild Österreichs. S. 83.

²⁶⁶ Ties: Das Bild Österreichs. S. 76.

²⁶⁷ Ma-Kircher: Kaiser Joseph II und die Bahnwärterstochter. S. 48.

Figuren, die daraus entstehen, sind komisch, sie haben aber durchaus sympathische Seiten – gerade an Üllö wird dies offenkundig.

4.2.1.3 Rudi Lallmayer

Eitelkeit, Zerstreutheit, Automatismus – die Trias der Charakterkomik manifestiert sich im angehenden Schauspieler Rudi. Gleich in der ersten Szene führt uns Herzmanovsky-Orlando seine Eitelkeit vor. Immer wieder betrachtet sich Rudi in einem Spiegel und stolziert herum (S. 237, 238, 341). Die Zerstreutheit drückt sich sprachlich aus. In Aufregung versetzt, gibt Lallmayer einen kaum verständlichen „Wortsalat“ (S. 279) von sich. Dass gerade ein Schauspieler stottert, darf als Inversion gelesen werden, wobei Rudi bei Rezitationen oder Vorstellungen keinen Sprachfehler hat. Alleine die künstlerische Betätigung ermöglicht ihm die Bündelung seiner Aufmerksamkeit und einen fehlerfreien Ausdruck. Auch der Automatismus hat mit dem Beruf Rudis zu tun. Vor allem seine Monologe sind gespeist von literarischen Zitaten. Einem inneren Mechanismus folgend, spuckt der Mime bei Erwähnung eines Wortes ein mehr oder weniger passendes Zitat aus. Wir haben es mit einem Theaterautomaten zu tun. Die Verbindung zwischen Rudi und dem Theater wird auch von den anderen Figuren festgestellt. Gräfin Terzky gibt die Meinung ihres Mannes wieder: „Für ihn sei dieser Rudi sozusagen die Quintessenz des Theaterwesens. So wie er ist das Ganze. Es ist da, und es ist doch unreal, es gibt's, aber man versteht es nicht, daß es doch z'sammgeht ... so ähnlich drückt er sich aus.“ (S. 274)

Rudi, die Verkörperung des Theaters, scheint für das theaterreflektierende Stück als Protagonist wie gemacht, doch gerade das ist er nicht.

O fürchterliches Durchhaus! o mille Bombardement! ich bitte um Vergiftung! ich verganz Gas ... Nein, nein, nein ... O fürstliche Durchlaucht! o mille pardon! ich bitte um Vergebung! vergaß ganz! jetzt ist's richtig! wie fehl ich gung als ich gang ... falsch! a, was läuten mer a bisschen: gon, gang, gung ... ging! Richtig, *ging* heißt das dummer Wort ...²⁶⁸

Nein, hier „rudelt“ (S. 238) es nicht. Das Zitat stammt von einem nahen Verwandten Lallmayers aus dem *Rout*, von Schauspieler Max Pallenberg. Die Ähnlichkeit der Figuren ist frappant, man möchte gar von einer durchgehenden Person sprechen. Verblüffenderweise haben diese Sätze durchaus realen Hintergrund. Die Sprechweise

²⁶⁸ Herzmanovsky-Orlando: Sämtliche Werke. Band 2. S. 121.

soll wirklichkeitsgetreu den gleichnamigen Schauspieler und Komiker wiedergeben.²⁶⁹ Herzmanovsky-Orlando erfindet Rudi nicht, sondern imitiert eine reale Person. Das Ineinanderfließen von Fiktion und Realität gehört zur speziellen Schreibweise Herzmanovsky-Orlandos.²⁷⁰ Scurrile Details, komische Namen und Figuren, groteske Ereignisse haben häufig realen Ursprung. Der Autor wird zum Sammler, er sucht in seiner persönlichen Umgebung, in literarischen, wissenschaftlichen oder journalistischen Texten nach dem Irrealen im Realen, nach aus der Normalität und gewohnten Wirklichkeit ausbrechenden Fakten. Die Quellen und Fakten werden aber nicht einfach aneinandergereiht, sondern unterliegen einem literarischen Verarbeitungsprozess. „So dichtet auch das Geflecht der Beziehungen zwischen dem Geschriebenen und der ihm vom Autor zugrundegelegten Realität sein mag, am Ende der schriftstellerischen Arbeit steht keine Collage, sondern ein fugenloses Bild einer vom Autor imaginierten Welt.“²⁷¹

4.2.2 Frauen

Die Aktivität und Dominanz der Frauen schützt sie nicht vor der Typisierung. Ganz im Gegenteil: „Die Frauentypen unterliegen einer noch größeren Vereinfachung als die Männer, die auch vielfach als Einzelercheinungen seltsamster Art vorkommen.“²⁷² Frauen gibt es beinahe nur in zwei verschiedenen, sehr entgegengesetzten Versionen.

Sie lassen sich in zwei Typen unterteilen: Die androgynen Wesen (Amazonen), der überirdischen Sphäre zugehörig, schlanke, hübsche, burschikose und gerissene Mädchen, die Macht haben, über die Männer zu herrschen. Die dicken Frauen (meist Witwen), der irdischen Sphäre zugehörig, immer komisch, reich, ordinär und nymphoman. Beide Typen sind aktiv und überlegen im Spiel der Geschlechter.²⁷³

²⁶⁹ Vgl. Kirschl-Goldberg, Susanna: Fritz von Herzmanovsky-Orlando: Wien als Fiktion und Realität. In: *Literatur und Kritik* 20 (191/192/1985). S. 60-72. Hier: S. 63f.

²⁷⁰ Darauf weist neben Kirschl-Goldberg vor allem Hubert Reitterer in seinem Aufsatz über den *Gaulschreck im Rosennetz* hin. Vgl. Reitterer: *Österreichische Geschichte im Werk von Herzmanovsky-Orlando*. S. 275-284.

²⁷¹ Kirschl-Goldberg: *Wien als Fiktion und Realität*. S. 70.

²⁷² Gagern: *Ideologie und Phantasmagorie*. S. 136.

²⁷³ Winkler: *Phantastik auf Abwegen*. S. 129.

4.2.2.1 Wetti Zweschbenflöckh

Wetti ist der Prototyp der dicken Witwe: ordinär, dominant, reich, stark übergewichtig, aus bürgerlichem Milieu. Unverschämt und ohne Angst vor Peinlichkeiten erstürmt sie die „feinen Kreise“. Von Kunst und Kultur hat sie keine Ahnung. Im Wiener Dialekt delegiert sie ihre neue Verwandtschaft. Bar jeder Form von Selbstreflexion bleibt sie in jeder Situation ihrem Verhaltensmuster treu. Sie ist stark von körperlichen Bedürfnissen und Lüsten determiniert. Kulinarische und erotische Begierden plagen die Witwe. Dem todeswilligen Rudi macht Wetti ein eindeutiges Angebot:

Wann i noch ein zweits Mal heirat ... mein Seliger ist am Schleimschlag ölendiglich verblichen
... nurr an Tschaußpiller!
Und lang und moocher müßt er sein! Glaubens S' mir, ein reifes Weib kann Liebe spenden ...
Waas hat einer schon von so einer grauperten jungen Katz, wo er sich – mit Verlaub – in der
Finster anhaut ... wo noch halbert unreif ist ... wie's leider! heut Mode is ... *Bitterwasser* ...
glu ... glu ... Pfui Teixel. Grauslig: d' reinsten Schusterbuben, die ... wie soll ich mich nur
ausdrucken? ... die ... halt ... a bissl zu kurz kommen sein ... weil's wahr is. Nix als Prätzen
... nix als Prätzen ...
Wissen S' was? Gehn wir, wann er aufsperrt, zum Sacher auf a fesches Fruhstuck! Auf an
Magnatengulasch mit Schampanja! Mögen S'? *Rudi wehrt müde ab*. Plauscht sich besser wie
da im Freien. Wissen S' – in aan Söparö! (S. 290)

Über Umwege kommt Zwöschbenflöckh doch noch zu ihrem „Magnatengulasch“ – Graf Iszolany verlobt sich mit ihr. Die Sympathie Rudis wie Herzmanovsky-Orlandos gilt aber dem „Schusterbuben“, dem Typ des androgynen Mädchens.

Die Bildlichkeit der Darstellung, die Reduktion des Charakters auf einzelne Attribute, die eingesetzten sprachlichen Mittel („glu, glu“) – die Nähe von Herzmanovsky-Orlandos Charakteren zu Comics-Figuren wird an Wetti besonders deutlich.

4.2.2.2 Thekla (Baby) Wallenstein

Androgynität spielt im Denken Herzmanovsky-Orlandos eine bedeutende Rolle. „Das Phänomen der Androgynität ließ ihn zeit seines Lebens nicht los, davon zeugen auch seine pseudowissenschaftlichen Studien, in denen er hinter den verschiedensten Sujets androgyne Formen nachweisen will.“²⁷⁴ Die jungen, schlanken, schönen Mädchen, zumeist adeliger Abstammung²⁷⁵, besitzen Wissen und Macht und stehen häufig in

²⁷⁴ Wallner: Das imperfekte Kleid. S. 110.

²⁷⁵ Vgl. Gager: Ideologie und Phantasmagorie. S. 138.

mythologischem Kontext. Sie sind der männlichen Gesellschaft überlegen und greifen sie immer wieder an.

Die Androgynität im Stück wird von Thekla verkörpert. Ihr Spitzname, Baby, lässt sie als geschlechtslos, jung und naiv erkennen, doch harmlos ist sie ganz und gar nicht. Herzmanovsky-Orlando beschreibt sie selbst folgendermaßen: „In Thekla dagegen hat sich aber die ganze Gewalttätigkeit der mittelalterlichen Wallenstein – in allerdings entzückender Maske – inkorporiert.“²⁷⁶ Während Thekla im Salon zumeist dem Klischee eines Backfisches entspricht, blitzt zeitweise ein anderes Gesicht der jungen Wallenstein auf:

THEKLA zu Terzky Was willst denn?

TERZKY Ich möcht dem Rudi die grüne Garnitur da herunternehmen. Die Leut lachen schon.

THEKLA Aber laß ihm doch die Freud!

TERZKY *droht ihr* Du ... na gut, daß wir so nah verwandt sind. *Leise* In deinen Induktionsstrom möcht ich nicht kommen. Zum Glück hab ich Blutscheu vor dir. Bin froh. Dafür schenk ich dir zehn Katschee auf Zuckerl ... Opfer am Altar der Artemis. Das arme Opferbraterl da ... mir scheint, du willst ihn übrigens marinieren ... deshalb der Lorbeer. (S. 238)

Thekla ist gefährlich. Sie wird mit Artemis, der griechischen Göttin der Jagd, gleichgesetzt - eine mythologische Figur, die häufig im Werk von Herzmanovsky-Orlando heraufbeschworen wird. Aber auch Assoziationen mit Aphrodite sind möglich. Im Streit mit Jaroschinski vergleicht sich Thekla mit einer Katze, die die heiligen Tiere der Venus sind. Auch bei Thekla lässt sich eine „gegenseitige Durchdringung von Artemis und Aphroditeattributen“ konstatieren.²⁷⁷

Der Vorwurf von kannibalistischen Gelüsten bestätigt sich im Lauf des Stücks. Den Hamlet gebenden Rudi bezeichnet Baby Wallenstein im Liebesdialog als „Omletterl“ (S. 261), dem eingesperrten Jaroschinski möchte sie am liebsten eine Hand abkochen – schließlich hat sie „vom Christkindl Pratos »Süddeutsche Küche« bekommen“ (S. 301). Der mythologische Background wird von ihr selbst ausgeführt. In der Liebesszene mit Rudi erklärt sie ihm ihren ambivalenten Charakter:

THEKLA Großes Kind und lieber Schwätzer, streue weiter süßen Weihrauch, aus dem Herz, das Euch erbebt! Weihrauch hebt uns zu den Engeln, die die schönen Mädchen sandten, süßer Wirrnis Glück zu spenden!

Was sind die Götter ohne Weihrauch? Zu kühn vielleicht? Im Salon sind wir züchtige Backfische. Im Mondlicht aber Genien ... und wir formen die Welt!

RUDI Wer gab Euch Kunde? Wo last ihr das?

²⁷⁶ Herzmanovsky-Orlando: Sämtliche Werke. Band 6. S. 316.

²⁷⁷ Vgl. Gagern: Ideologie und Phantasmagorie. S. 140.

THEKLA Nicht so ... nicht so ... Das zu schreiben traut sich ja niemand. Im Blute wissen wir alles. Aber, es sollte ein gelehrtes Buch geben. Für alte Tanten und andre Hemmschuhe. In dem steht: Du sollst schöne Mädchen nie allein ins Mondlicht stellen! Dann schlagen sie sich zum Gefolg der Artemis. Und Ähnliches sprechen sie wohl im Maskentreiben aus, im Mondlicht des realen Lebens!

RUDI Du verzauberst mich ... ich find mich nicht zurecht ... wohin verlier ich mich ... was drohet Wirres meinem Haupte? Durch Seidennebel süßer Wäsche sucht das Maultier seinen Pfad ... (S. 260f.)

Rudi wird von der im Gefolge der Artemis stehenden Wallenstein verzaubert. Das Mondlicht gibt ihr Macht, bedingt ihre Metamorphose. Das Stück spielt zu Ostern – ein kirchliches Fest, das sich nach dem Mondkalender richtet. Der Schauspieler wird zum Opfer der katzenhaften Jägerin. „Bock, Lamm, Kalb oder Hase sind die Beute des Panthers. Deswegen wohl möchte Thekla ihren Rudi unbedingt ‚mit einem Hasenkopferl‘ heiraten.“²⁷⁸

Das Anthrophagenhafte, der Sadismus, der mythologische Kontext – kann Thekla noch als komische Figur bezeichnet werden? Verwandelt sich die Komödie angesichts des zugrundeliegenden Bedeutungszusammenhangs nicht in eine Tragödie?

4.3 Mythologischer und politischer Kontext

Selbst in dieser scheinbar harmlosen Komödie finden sich „ernsthafte“ Stellen, in denen man Spuren der Ideologie Herzmanovsky-Orlandos erkennen kann. Die Verzauberung durch Thekla hat für den angehenden Mimen beinahe fatale Folgen. Kurz bevor Rudi sein Leben beenden will, spricht er ungewohnt textsicher „mit echtem Gefühl“:

Leb wohl, o Thekla ... Zauberblume hold ...
aus einem Märchenreich, das mir verschlossen blieb ...
Armselig ich, der zu der Fürstin blickte,
die Rosenflammen ihres Mundes fühlte ...
ein kurzes, qualvoll Brandmal meines Glücks ...
armselig Nichts ...
armselig Nichts ... auf Erden nur ein Wurm,
will ich im Tod ein Flammenzeichen geben ...
im Donnerrolln die Himmelfahrt beginnen ...
Umstrahlt von jähem Blitz und blendend Licht,
daß Wien aus seinem Schlafe fährt ... der Satte es begreift:
Heut starb ein Held!
Denn i c h will wie ein Künstler sterben
weich dem nichts zu eigen war ... als Traum ... und Tod. (S. 286)

²⁷⁸ Gagern. Ideologie und Phantasmagorie. S. 142.

Die Liebe bringt Rudi fast um den Verstand. Sein letzter Wunsch, als Künstler zu sterben, geht nicht Erfüllung. Der Heldentod fällt aus. Der authentische Ausdruck bricht jedoch mit der Künstlichkeit der anderen Dialoge und Monologe. Der Rezipient erhält einen kurzen Einblick in das Gefühlsleben Rudis. Dieser Einblick ist aber nur von kurzer Dauer. Gleich darauf tritt Wetti Zwöschbenflöckh auf, und es folgt einer der komischsten Dialoge im Stück.

Der mythologische Bedeutungsgehalt stellt sich bei näherer Betrachtung als von komischen Elementen durchsetzt heraus. Rudi scheint im Zeichen des Apollon zu stehen. Sowohl der Lorbeerkranz als auch die „Apolloleyer“ erinnern an den Gott der Dichtkunst und Zwillingenbruder der Artemis. Doch die Leier ist nur Attrappe und der Lorbeerkranz wird von der Stimme aus Kladrub jeglicher tieferliegenden Bedeutung beraubt. Der Kannibalismus Theklas ist nicht ernstgemeint, sondern bietet immer wieder Anlass zu komischen Effekten. Die Mischung von Trivialem und Mythologischem gibt nicht nur den komischen Figuren kurzfristig tiefer gehenden Sinn, sondern zieht gleichzeitig die Götterwelt ins Ordinäre. „Jeder Versuch, ideologisches Gedankengut als esoterisches Geheimnis zu poetisieren und zu zelebrieren, wird von Sprengsätzen der komischen Phantasie zerschlagen.“²⁷⁹ Aus der Transposition des Mythologischen, Metaphysischen in überaus irdische Tonlagen ergibt sich „Götterulk“²⁸⁰.

Prinz Hamlet der Osterhase ist in einen zweiten Kontext eingebettet, der die Komik beschneidet. Wir finden im Text einige politische Anspielungen, die sowohl aus heutiger als auch aus Sicht der Entstehungszeit wenig Anlass zur Freude geben. Herzmanovskij-Orlando schreibt sein Stück in einer politisch aufgeladenen Stimmung. Diese schlägt sich auch im Text nieder: „Terzky ist als illegaler Nazi konzipiert, die Sprengstoffgeschichte führt mitten in die Justiz der Schuschnigg-Ära, und Rudi Lallmayers Kerkerarrest besitzt wohl nicht nur zufällige Ähnlichkeit mit dem des jungen Sozialisten Josef Gerl.“²⁸¹ Nach der Explosion der Marinegranate verkünden Zeitungsverkäufer: „Exxxtra-ausga-bää! Exxxtra-ausga-bää! – Falscher Bimssteinregen über Wien ... erste Auswirkungen der Achse Berlin-Rom ...“ (S. 296)

²⁷⁹ Wallner: Das imperfekte Kleid. S. 114.

²⁸⁰ Schmidt-Dengler: Vom Fragment im Fragment. S. 55.

²⁸¹ Kircher: Entstehung und Rezeption. S. 365.

Sicherlich sind politische Anspielungen integraler Bestandteil vieler Komödien. Dass diese Fehlinterpretation angesichts der realen Bedrohung von Zeitgenossen noch als komisch empfunden wurde, darf jedoch bezweifelt werden. Auch die Kennzeichnung Terzkys als illegaler Nazi wirkt befremdlich. Weder spielt Terzky eine Hauptrolle im Stück, noch ist er eine besonders sympathische Figur, jedoch sind seine Aussagen selten lächerlich, sondern durchaus geistreich und teilweise als poetischer Kommentar zum Text selbst lesbar.

Die Überlappung des dramatischen Texts mit politischen Diskursen unterscheidet sich aber kaum von jener mit anderen Themen. Reales wird in den Text eingestreut und trägt zur Atmosphäre bei. Eine Positionierung oder Sympathie des Autors ist aber nicht auszumachen. Politik wird wie alles andere zum Spielmaterial der Komödie. Gerade aber dieser politische Nihilismus zu einer Zeit, die politisches Engagement dringend nötig gehabt hätte, hinterlässt einen äußerst bitteren Geschmack.

Prinz Hamlet der Osterhase ist durchgehend als Komödie angelegt. Die Figuren sind Typen. Schon ihre Namen reizen zum Lachen. Sie etikettieren ihre Träger und sind häufig aus komischen Verbindungen zusammengesetzt. Die einzelnen Figuren basieren auf Klischees, Stereotypen oder realen Personen. Die Herkunft von persönlichen Bekannten Herzmanovsky-Orlandos garantiert aber weder charakterliche Tiefe noch Individualität; die Vorlagen werden zu einem Typ verarbeitet. Die Mischung aus Fiktion und Realität, die Interferenz von Wirklichem und Fiktivem selbst kann wiederum als komische Technik gesehen werden. Es ist Herzmanovsky-Orlandos Blick eigen, das Mechanische in der Welt selbst aufzusuchen. Die Wirklichkeit hat latent komischen Charakter; durch den Einsatz von Verfremdungstechniken, den Bruch der gewohnten Wahrnehmung kommt das komische Potential des Realen zum Vorschein.

In der Anlage der Figuren lässt sich eine Inversion, eine „Verkehrung der patriarchalischen Rollenerwartung“²⁸² feststellen: Frauen sind dominant, Männer unterlegen. Beide Geschlechter haben stark marionettenhaften Charakter, sind in ihren Handlungen determiniert, folgen den immer gleichen Verhaltensmustern. Anspielungen auf mythologische oder politische Diskurse nehmen einzelnen Passagen kurzfristig die komische Energie. Aber selbst hier liegen die komischen Verfahren der Interferenz und Transposition zugrunde.

²⁸² Gagern: Ideologie und Phantasmagorie. S. 150.

5. Fazit

Aus dem spezifischen Ansatz meiner Arbeit ergeben sich Resultate auf zwei unterschiedlichen Ebenen: Erstens lässt sich die Reichweite der Komiktheorie Bergsons, ihre Tauglichkeit für die Analyse komischer Texte bestimmen. Zweitens kann die Komik in Herzmanovsky-Orlandos Werk festgestellt und beschrieben werden; es ergibt sich ein Bild der spezifischen Komik des Autors.

5.1 Grenzen der Komiktheorie Bergsons

Bergsons Komiktheorie erschien Anfang des 20. Jahrhunderts. Sie bietet einen interessanten Ansatz und ein Instrumentarium, um literarische Texte zu analysieren. Die Untersuchung der fast 40 Jahre später verfassten Komödie von Herzmanovsky-Orlando zeigt einerseits auf, dass viele komische Effekte gut beschreibbar und erklärbar sind, andererseits werden auch die Grenzen der Leistungsfähigkeit der Theorie klarer erkennbar.

Der französische Philosoph leitet die Techniken der Komik vor allem aus dem klassischen französischen Lustspiel ab. Verfahren, die in dieser Tradition weniger stark vertreten sind, aber auch moderne Weiterentwicklungen konnte er damit nur unzureichend erfassen. Elemente wie der Einsatz von Illusionsbrüchen, das Aparte-Sprechen, das Herausfallen der Schauspieler aus ihren Rollen, die Verfremdung der Bühnenillusion lassen sich zwar aus der Theorie ableiten, jedoch werden diese Mittel nicht direkt von Bergson angesprochen. Auch die Wortkomik Bergsons muss deutlich erweitert werden, um der Komik der Sprache in *Prinz Hamlet der Osterhase* gerecht zu werden. Die spezifische Sprachkomik Herzmanovsky-Orlandos (das Versagen der Semantik, die Thematisierung der Materialität der Sprache, die Einflüsse fremdsprachlicher Elemente) hat mit der Bergsons nicht viel gemeinsam. Doch es lässt sich aus dem Grundprinzip, dem Überdecken des Lebendigen durch eine Steifheit oder einen Mechanismus, auch diese Komik erklären. Ähnliches trifft auf das Modell des Antiwitzes zu, von dem Spuren in Herzmanovsky-Orlandos Text auffindbar sind. Die Verweigerung der Erfüllung komischer Erwartung, das Übertreiben der Komik, der

offensichtliche Verzicht auf eine Pointe können indirekt mit Bergsons Theorie hervorragend beschrieben werden.

Bei all diesen Erweiterungen und Ausdehnungen stellt sich jedoch die Frage, ob die Theorie immer noch eine Komiktheorie darstellt. Der spezifische Zugang Bergsons besteht in dem Versuch, von einem Leitmotiv ausgehend, die Netze und Ähnlichkeiten in komischem Verhalten nachzuzeichnen. Diese Methode ist sinnvoll und praktisch. Die abgeleiteten Verfahren der Komikproduktion (Repetition, Inversion und Interferenz) sind aber sehr allgemein. In wahrscheinlich jedem literarischen Text lassen sie sich finden. Oder anders gesagt: Repetition, Inversion und Interferenz kommen nicht nur in Komödien zum Einsatz, sondern sind Grundverfahren literarischer Produktion.

Vor allem zu avantgardistischen Texten zeigen sich deutliche Parallelen: Der bewusste und offensichtliche Einbezug fremder Texte, die Selbstreferentialität, die Thematisierung der Materialität der Sprache, die Verbindung und Koppelung unterschiedlicher Diskurse, die Vermischung von Realität und Fiktion, die Umkehr gewohnter Begriffe und Kategorien, die Verfremdung von Texten – all diese Elemente moderner und postmoderner Literatur lassen sich als komische Verfahren lesen bzw. aus solchen ableiten.

Der Einsatz dieser Techniken führt noch nicht zwingend zum Auftreten von Komik. Werden die zwei Grundvoraussetzungen der komischen Situation (Distanz zwischen Figur und Rezipienten und Einbezug von Menschlichem) nicht erfüllt, wird das Lachen ausbleiben und eine eigentümliche Spannung zwischen Komik und Ernst entstehen. Trotzdem: Zahlreiche Facetten moderner Literatur entspringen den Produktionsverfahren von Komik. Ausgehend von Bergson ergibt sich ein neues Bild der Literatur des 20. Jahrhunderts. Seine Überschrift könnte lauten: die Geburt der Moderne aus dem Geiste der Komödie.

5.2 Fritz von Herzmanovsky-Orlandos spezifische Komik in *Prinz Hamlet der Osterhase*

Herzmanovsky-Orlando ist ein komischer Autor. Seine Denk- und Sichtweise richtet sich auf das Starre und Mechanische in der Welt. Der Autor sucht und sammelt Kurioses, Absurdes, Komisches in Historie, Literatur und seiner unmittelbaren

Lebenswelt und verbindet es zu einer eigentümlichen Wirklichkeit, in der Interferenzen, Repetitionen und Inversionen wesentliche Konstitutionsprinzipien sind. Dass zahlreiche komische Verfahren auch avantgardistischen Charakter haben, erschwert die Interpretation der literarischen Werke. Der Text wird zu einem Vexierbild. Eine Lesart, die Herzmanovsky-Orlandos Texte als Vorwegnahme moderner literarischer Verfahren versteht, unterscheidet sich von einer, die die komische Wirkung in den Fokus rückt, nur durch ihre Perspektive.

Die Analyse der Komödie *Prinz Hamlet der Osterhase* verdeutlicht den vielfältigen Einsatz komischer Techniken in Herzmanovsky-Orlandos literarischer Tätigkeit. Das Stück basiert auf einer komischen Grundidee; die Sprache, die Struktur, die Figuren reizen zum Lachen. Er lenkt den Blick des Rezipienten immer wieder auf den Körper, auf einen bestimmten Körperteil oder einen Gegenstand. Diese Körper und Gegenstände vermitteln keine Natürlichkeit, sondern geben sich als künstliche Produkte zu erkennen. Die Struktur des Textes folgt komischen Prinzipien. Von den dargestellten Methoden, die seine Konstruktion prägen, ist die Stellung des Kreiseffekts besonders hervorzuheben: Die Handlungen der Figuren haben keinen Einfluss auf die Ereignisse, sie verpuffen im Nichts.

Auf der Ebene der Sprachkomik finden sich die meisten komischen Effekte. Ständig werden Interferenzen eingebaut, es wird auf die Materialität der Sprache verwiesen und von einer Tonlage in eine andere transponiert. Die Figuren können sich nur unzureichend ausdrücken, immer wieder stolpern sie über Doppeldeutigkeiten. Sie haben keinen Zugriff auf die Sprache, sondern sind ihrer innewohnenden Mechanik ausgeliefert. Das Stück entpuppt sich als Fundamentalparodie auf unterschiedliche Diskurse. Ob Geschichte, Literatur, Theater, Wissenschaft, Liebe, Politik oder Mythologie – nichts ist sicher vor dem parodistischen Zugriff Herzmanovsky-Orlandos. Der Autor verarbeitet seine eigenen Erfahrungen mit der Theaterbranche, parodiert gängige Theaterformate und den Umgang mit klassischen Dramen, versucht aber gleichzeitig in dieser Branche mit dem Stück Fuß zu fassen.

Die starke Typisierung der Figuren, die zumeist schon im Namen zum Ausdruck kommt, verhindert die Identifikation mit ihnen. Der Rezipient steht den Charakteren distanziert gegenüber und kann über ihre Zerstreuung oder Steifheit ungehindert lachen. *Prinz Hamlet der Osterhase* ist nicht nur als Komödie titulierte, sie ist zweifellos als solche zu lesen, auch wenn einzelne ernste Momente darin vorkommen und

angesichts der zeitgenössischen politischen Situation andere literarische Programme wohl angemessener gewesen wären.

Neben all den mehr oder weniger klassischen Techniken der Komikproduktion, zeigen sich auch komische Verfahren, die sehr modern anmuten. Wenn die Gesetze der Komik selbst in den Mittelpunkt geraten, treffen sich Komik und Avantgarde erneut. Die Vermutung liegt nahe, dass Herzmanovsky-Orlando vor allem in seinem Spätwerk eine solche avantgardistische Komik antizipierte. Eine Analyse seiner späten Skizzen und Fragmente könnte darüber Aufschluss geben.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Faust. Eine Tragödie. In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 3. Dramatische Dichtungen. Hamburg: Wegener 1949. S. 7-145.

HERZMANOVSKY-ORLANDO, FRITZ VON: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Texte. Briefe. Dokumente. Herausgegeben im Auftrag des Forschungsinstituts »Brenner Archiv« unter der Leitung von Walter Methlagl und Wendelin Schmidt-Dengler. Salzburg, Wien: Residenz 1983-1994.

HERZMANOVSKY-ORLANDO, FRITZ VON: Der Gaulschreck im Rosennetz. Eine Wiener Schnurre aus dem modernen Barock. (= Österreichische Trilogie 1). Sämtliche Werke. Band 1. Herausgegeben und kommentiert von Susanna Kirschl-Goldberg. Salzburg, Wien: Residenz 1983.

HERZMANOVSKY-ORLANDO, FRITZ VON: Rout am Fliegenden Holländer. (= Österreichische Trilogie 2). Sämtliche Werke. Band 2. Herausgegeben und kommentiert von Susanna Kirschl-Goldberg. Salzburg, Wien: Residenz 1984.

HERZMANOVSKY-ORLANDO, FRITZ VON: Dramen. Sämtliche Werke. Band 6. Herausgegeben und kommentiert von Klaralinda Kircher. Salzburg, Wien: Residenz 1985.

HERZMANOVSKY-ORLANDO, FRITZ VON: Der Briefwechsel mit Alfred Kubin 1903 bis 1952. Sämtliche Werke. Band 7. Herausgegeben von Michael Klein. Salzburg, Wien: Residenz 1983.

HERZMANOVSKY-ORLANDO, FRITZ VON: Ausgewählte Briefwechsel. 1885 bis 1954. Sämtliche Werke. Band 8. Herausgegeben von Max Reinisch. Salzburg und Wien: Residenz 1989.

HERZMANOVSKY-ORLANDO, FRITZ VON: Sinfonietta Canzonetta Austriaca. Eine Dokumentation zu Leben und Werk. Sämtliche Werke. Band 10. Herausgegeben von Susanna Goldberg und Max Reinisch. Salzburg, Wien: Residenz 1994.

SCHILLER, FRIEDRICH: Die Piccolomini. In: Ders.: Wallenstein. Werke und Briefe in 12 Bänden. Band 4. Herausgegeben von Frithjof Stock. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2000. S. 55-150.

Sekundärliteratur

ABRAHAM, WERNER: Terminologie zur neueren Linguistik. 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Band 1: A-L. Tübingen: Niemayer 1988.

BARTHOFFER, ALFRED: Das Groteske bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Dissertation. Univ. Wien 1965.

BEER, OTTO F.: Zur Polemik B. Grunert-Bronnens und F. Torbergs. In: Literatur und Kritik 1 (8/1966). S. 60.

BERGSON, HENRI: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Meiner 2011. (Philosophische Bibliothek 622)

BERGSON, HENRI: Nachwort zur dreiundzwanzigsten Auflage. In: Ders.: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Meiner 2011. (Philosophische Bibliothek 622) S. 137-139.

- BRONNEN, BARBARA: Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Original und Bearbeitung. Dissertation. Univ. München 1965.
- DELEUZE, GILLES: Henri Bergson zur Einführung. Herausgegeben und übersetzt von Martin Weinmann. 3. Aufl. Hamburg: Junius 2001.
- EISENREICH, HERBERT: Der letzte Amateur. In: Ders.: Reaktionen. Essays zur Literatur. O.O.: Mohn 1964. S. 151-165.
- FETZ, BERNHARD/MA, KLARALINDA/SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: Einleitung. In: Dies. (Hg.): Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen. Wien, Bozen: folio 2004. S. 7-12.
- GAGERN, MONIKA FREIIN VON: Ideologie und Phantasmagorie Fritz von Herzmanovsky-Orlandos. Dissertation. Univ. München 1972.
- GREINER, BERNHARD: Die Komödie. Eine theatralische Sendung. Grundlagen und Interpretation. 2., aktualisierte und ergänzte Auflage. Tübingen: Francke 2006.
- GRUNERT-BRONNEN, BARBARA: Herzmanovsky für Touristen. In: Literatur und Kritik 1 (5/1966). S. 1-9.
- GRUNERT-BRONNEN, BARBARA: Eine Antwort ist auch keine Antwort. Anmerkungen zu F. Torbergs polemischer Methodik. In Literatur und Kritik 1 (6/1966). S. 56.
- HARTWICH, ALEXANDER: Zur Polemik B. Grunert-Bronnens und F. Torbergs. In: Literatur und Kritik 1 (8/1966) S. 60.
- HERZMANOVSKY-ORLANDO, MARIA CARMEN: Nachwort. In: Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Maskenspiel der Genien. Gesammelte Werke. Band II. Herausgegeben und bearbeitet von Friedrich Torberg. München: Langen Müller. S. 268-272.

- HORN, ANDRÁS: Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung. Würzburg: Königshausen und Neumann 1988.
- KAMPITS, PETER: Henri Bergson. In: Volpi, Franco (Hg.): Großes Werklexikon der Philosophie. Jubiläumsausgabe. Band 1: A-K. Stuttgart: Kröner 2004. S. 165-170.
- KAYSER, WOLFGANG: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Nachdruck der Ausgabe von 1957. Mit einem Vorwort „Zur Intermedialität des Grotesken“ und mit einer aktuellen Auswahlbibliographie zum Grotesken, Monströsen und zur Karikatur von Günter Oesterle. Tübingen: Stauffenburg 2004. (Stauffenburg Bibliothek 1)
- KIRCHER, KLARALINDA: Editorischer Bericht. In: Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Dramen. Sämtliche Werke. Band 6. Herausgegeben und kommentiert von Klaralinda Kircher. Salzburg, Wien: Residenz 1985. S. 321-328.
- KIRCHER, KLARALINDA: Erläuterungen. In: Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Dramen. Sämtliche Werke. Band 6. Herausgegeben und kommentiert von Klaralinda Kircher. Salzburg, Wien: Residenz 1985. S. 366-428.
- KIRCHER, KLARALINDA: Prinz Hamlet der Osterhase. Entstehung und Rezeption. In: Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Dramen. Sämtliche Werke. Band 6. Herausgegeben und kommentiert von Klaralinda Kircher. Salzburg, Wien: Residenz 1985. S. 361-365.
- KIRSCHL-GOLDBERG, SUSANNA: Fritz von Herzmanovsky-Orlando: Wien als Fiktion und Realität. In: Literatur und Kritik 20 (191/192/1985). S. 60-72.
- KIRSCHL-GOLDBERG, SUSANNA: Entstehung und Rezeption. In: Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Der Gaalschreck im Rosennetz. Eine Wiener Schnurre aus dem modernden Barock. (= Österreichische Trilogie 1). Sämtliche Werke. Band 1. Herausgegeben und kommentiert von Susanna Kirschl-Goldberg. Salzburg, Wien: Residenz 1983. S. 172-191.

KLAMMER, ANGELIKA: Fritz von Herzmanovsky-Orlando und sein Verhältnis zur Geschichte. Hausarbeit. Univ. Wien 1984.

KRUNTORAD, PAUL: Modernes Barock? Monumentale Bobby-Witze? In: Die Zeit. 13. April 1984.

MA-KIRCHER, KLARALINDA: Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877-1954): Kaiser Joseph und die Bahnwärterstochter. In: Der literarische Einfall. Über das Entstehen von Texten. Hg. v. Bernhard Fetz und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 1998. (= Profile 1) S. 40-48.

NUSSDORFER, CAROLINE: Henri Bergsons Theorie über das Lachen und Ernst Jüngers Theorie über das Komische. Ein Ansatz zu filmischer Komik. Diplomarbeit. Univ. Wien 2005.

REBER, URSULA: Triebwerke der Performanz: Tierisches bei Herzmanovsky-Orlando. In: Blécourt, Willem de/Tuczay, Christa Agnes (Hg.): Tierverwandlungen. Codierungen und Diskurse. Tübingen: Francke 2011. S. 271-292.

REINISCH, MAX: Erläuterungen. In: Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Ausgewählte Briefwechsel. 1885 bis 1954. Sämtliche Werke. Band 8. Herausgegeben von Max Reinisch. Salzburg und Wien: Residenz 1989. S. 378-384.

REITTERER, HUBERT: Österreichische Geschichte im Werk von Herzmanovsky-Orlando. In: Österreich in Geschichte und Literatur 30 (5/1986). S. 275-284.

SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: Kristallhafte Vorgänge. Zu Herzmanovskys Erzählung „Cavalieri Huscher“. In: Wort und Zeit 10 (1964). S. 38-43.

SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: Groteske und geordnete Wirklichkeit. Anmerkungen zur Prosa Fritz von Herzmanovsky-Orlandos. In: Österreichische Geschichte und Literatur 14 (4/1970). S. 191-201.

- SCHMIDT-DENGLER, WENDELIN: Vom Fragment im Fragment. Zur Poetik Fritz von Herzmanovsky-Orlandos. In: Fetz, Bernhard/Ma, Klaralinda/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen. Wien, Bozen: folio 2004. S. 46-60.
- THORN, FRITZ: Zur Polemik B. Grunert-Bronnens und F. Torbergs. In Literatur und Kritik 1 (8/1966). S. 63.
- TIES, JOSEF: Das Bild Österreichs bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Dissertation. Univ. Innsbruck 1966.
- TORBERG, FRIEDRICH: Vorwort. In: Herzmanovsky-Orlando, Fritz von: Maskenspiel der Genien. Gesammelte Werke Band II. Herausgegeben und bearbeitet von Friedrich Torberg. München: Langen Müller 1958. S. 7-16.
- TORBERG, FRIEDRICH: Die Österreichische Spirale. Am 27. Mai vor 10 Jahren starb Fritz von Herzmanovsky-Orlando. In: Wort und Zeit 10 (5/1964). S. 1-6.
- TORBERG, FRIEDRICH: In Wahrheit ist es noch schlimmer. In: Literatur und Kritik 1 (5/1966). S. 10-16.
- VOGEL, JULIANE: Vitrinestückerln. Der Autor als Sammler. In: Fetz, Bernhard/Ma, Klaralinda/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen. Wien, Bozen: folio 2004. S. 61-69.
- WALLNER, ASTRID: Allotria in Artibus. Antike Mythologie bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando. Dissertation. Univ. Wien 1990.
- WALLNER, ASTRID: Das Schmutz- und Schmecktheater. Zur Komik bei Fritz von Herzmanovsky-Orlando. In: Schmidt-Dengler, Wendelin/Sonnleitner,

- Johann/Zeyringer, Klaus (Hg.): Komik in der österreichischen Literatur. Berlin: Erich Schmidt 1996. (Philologische Studien und Quellen 142) S. 219-234.
- WALLNER, ASTRID: Das imperfekte Kleid. Ästhetik und Mythologie. In: Fetz, Bernhard/Ma, Klaralinda/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen. Wien, Bozen: folio 2004. S. 87-119.
- WEINMANN, MARTIN: Einleitung. In: Deleuze, Gilles: Henri Bergson zur Einführung. Herausgegeben und übersetzt von Martin Weinmann. 3. Aufl. Hamburg: Junius 2001. S. 7-22.
- WINKLER, MARIA: „Das ist wie beim Theater, das ja geordnete Wirklichkeit ist!“. Fritz von Herzmanovsky-Orlandos erzählende Dramatik. Diplomarbeit. Univ. Wien 2001.
- WINKLER, MARIA: Dramatik auf Abwegen. Episierung in den Dramen. In: Fetz, Bernhard/Ma, Klaralinda/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen. Wien, Bozen: folio 2004. S. 120-132.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG: Philosophische Untersuchungen. Wissenschaftliche Sonderausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.
- ZANKL, VERENA: Fritz von Herzmanovsky-Orlando (1877-1954). In: Fetz, Bernhard, Ma, Klaralinda/Schmidt-Dengler, Wendelin (Hg.): Phantastik auf Abwegen. Fritz von Herzmanovsky-Orlando im Kontext. Essays. Bilder. Hommagen. Wien, Bozen: folio 2004. S. 23-45.
- ZIEGLER, KOSMAS: Fritz von Herzmanovsky-Orlando. In: Wort in der Zeit 7 (4/1961). S. 1-16

Internetquellen

URL: <http://www.pferde-altoesterreich.at/gestuede/?ID=5> [31.8.2012]

Anhang

Abstract

Vorliegende Diplomarbeit untersucht die Komik in Fritz von Herzmanovsky-Orlandos Komödie *Prinz Hamlet der Osterhase oder »Selawie« oder Baby Wallenstein* anhand der Komiktheorie von Henri Bergson. Dabei versucht sie nachzuweisen, dass die Komik nicht nur an der Oberfläche des Stücks zu finden ist, sondern die Struktur, die Sprache und die Figuren von komischen Verfahren bestimmt sind.

Die Arbeit gliedert sich in vier Abschnitte. Zunächst wird ein kurzer Überblick über das Leben Herzmanovsky-Orlandos gegeben; eine Zusammenfassung der Rezeption und ein Forschungsbericht mit Schwerpunkt auf Arbeiten über die Komik schließen das Kapitel ab.

Der nächste Abschnitt ist Henri Bergsons Essay *Le rire* gewidmet. Nach einer kurzen Einführung in das Denken des Philosophen, werden die Methode, die Grundlagen und die Hypothesen seiner Theorie über das Lachen dargestellt und sein Modell der Komik präsentiert. Das Grundprinzip der Komik besteht nach Bergson im Überdecken des Lebendigen durch einen Mechanismus oder eine Steifheit. Repetition, Inversion und Interferenz stellen sich dabei als grundsätzliche Techniken der dramatischen Komikproduktion heraus.

Das Hauptkapitel analysiert *Prinz Hamlet der Osterhase oder »Selawie« oder Baby Wallenstein*. Ein paar einleitenden Worten zum Stück und einer Inhaltsangabe folgt die Untersuchung der Komik der Bewegungen und Formen, der Handlungen und Situationen, der Sprache und der Figuren. Auf allen Ebenen finden sich zahlreiche komische Verfahren: Das Stück basiert auf einer komischen Grundidee, der Blick des Rezipienten wird immer wieder auf komische Körper und Gegenstände gelenkt, die Struktur des Texts folgt komischen Prinzipien, unterschiedliche Diskurse werden parodiert und die Figuren sind Typen, die kaum Identifikationsmöglichkeiten bieten.

Abschließend werden die Grenzen bzw. die Leistungsfähigkeit von Bergsons Theorie zusammengefasst und die spezifische Komik Fritz von Herzmanovsky-Orlandos deutlich gemacht.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Georg Holeschofsky

Geburtsdatum: 22.03.1986

Geburtsort: Oberpullendorf

Ausbildung

Seit 2005 Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien

Seit 2005 Studium der Philosophie an der Universität Wien

1996-2004 BG/BRG Neusiedl am See

1992-1996 Volksschule am Tabor, Neusiedl am See

Berufliche Tätigkeiten

Seit 2009 Angestellter des Milena Verlags

2008 Praktikum beim Milena Verlag

2006-2009 Lernbetreuung und Nachhilfe